المسرح أبو الفنون



جلال العشري

المسرح أبو الفنون

في النقد التطبيقي

دار النهضة العربية
٣٢ شارع عبد الخالق ثروت

الطبعة الأولى
نوفمبر ١٩٧١

العرب والأدب المسرحي

• إن العرب لم يعرفوا الأدب المسرحي .. لأنهم لم يعرفوا الأدب المسرحي ، فليس المسرح خاصية بشرية تتميز بها كل أمة بحيث تتهم الأمة فى سليقتها وعبقريتها إن هى لم تعرف فن المسرح وليس هو كلغة الكلام أو لغة الشعر بحيث تصبح الأمة بدونهما بكماء أو غير شاعرة ، وإنما هو فن يضاف إلى بقية الفنون .

إذا كانت الأعمال بالنيات فى مجال الأخلاق ، فليست كذلك فى مجال البحث العلمى ؛ فالنوايا الطيبة شىء والبحث العلمى شىء آخر ، النوايا الطيبة يمكنها أن تجعل من الطب وعظاً ، ومن العلم تخميناً ، ومن الفلسفة حكمة ، ومن الأدب أقوالاً مأثورة ، ومن المسرح شيئاً له جذوره عند العرب القدامى . . هكذا وعلى الرغم من كل شىء . . أو هذا على الأقل هو ما يخرج به القارئ من المحاضرة التى ألقاها الدكتور محمد يوسف نجم فى بيروت ، ونشرت فى مجلة « الكواكب » بعنوان « المسرح العربى الحديث » ، ووصفت بأنها « من أقيم وأخطر الدراسات التى ظهرت حتى الآن حول المسرح العربى » ، كما وصفت بأن فيها « آراء جريئة وجديدة تظهر لأول مرة فى ميدان البحث النقدى العربى » .

وتبحث عن القيمة والخطورة فى هذه المحاضرة ، فضلاً عن الجرأة والجدة فلا تكاد تجد فى ثلثها الأول أكثر من صياغة جديدة لسؤال قديم : لماذا لم يعرف العرب الأدب المسرحى ؟ ولا تكاد تجد فى

ثلثها الثانى أكثر من تأريخ للمسرح العربى منذ أن جاءت به الحملة الفرنسية على مصر، إلى أن حمل لواءه الرواد الثلاثة : مارون نقاش فى بيروت ، وأبو خليل القبانى فى دمشق ، ويعقوب صنوع فى القاهرة . أما ثلثها الثالث والأخير فلا يكاد يحتوى على أكثر من تأريخ للمسرح فى العصر الحديث ، ابتداء من الفترة التى تألق فيها جورج أبيض وسلامة حجازى ، إلى الفترة التى أنشئت فيها الفرق الأهلية : أولاد عكاشة .. يوسف وهبى .. عزيز عيد .. على الكسار .. نجيب الريحانى ، إلى الوقت الحاضر الذى تشرف فيه الدولة على كافة ألوان النشاط المسرحى .

لماذا لم يعرف العرب الأدب المسرحى ؟

صحيح أن هذا السؤال أصبح تقليدياً ، بل أصبح جزءاً من طقوس الحديث عن المسرح العربى ؛ ولكن الصحيح أيضاً أنه سؤال على جانب كبير من الخطورة والأهمية ، نظراً لكثرة ما قيل فيه من آراء سواء كانت « غرضية » كما عند بعض المستشرقين ، أو « عصبية » كما عند أغلب الشرقيين ، لذلك كنت أحب من الدكتور يوسف نجم أن يتصدى لهذه الآراء فيفندها واحداً بعد الآخر ، ثم يخلص منها جميعاً إلى رأيه الخاص ، ذلك الذى يراه جديداً . ولكنه اكتفى بذكرها أى ذكر ، معتذراً بقوله : « ولا حاجة بى إلى الخوض فى تفنيد هذه الآراء وسواها بالتفصيل ، وبحسبى أن أرد على رينان وعصبته من المستشرقين ذوى الأهواء » .

ومع ذلك فما الذى يرد به على المستشرقين ؟

نعرف جميعاً أن المستشرقين بوجه عام وعلى رأسهم إرنست رينان ، قد أرجعوا عدم معرفة العرب للأدب المسرحى إلى نقص جوهرى فى طبيعتهم العقلية ، أساسه التمييز العنصرى بين الجنسين الآرى والسامى . فعند رينان أن العقلية الآرية عنيت بالفلسفة والعلم ، بينما اتجهت العقلية السامية إلى شئون الدين ؛ ولما كان التوحيد هو أعظم كشوف العبقرية السامية ، فقد جاء ذلك على حساب نواح أخرى فى التفكير الإنسانى ومنها الأسطورة . فالساميون بحسب رأيه ليس عندهم أساطير لأن الأسطورة هى الوثنية فى الدين .

ولقد تصور الدكتور نجم أن فى قول رينان «حجة عليه فى إمكان معرفة الساميين والعرب بالمسرح» لأنه إذا كان العرب بحكم عقليتهم السامية قد اتجهوا إلى شئون الدين ، وكان المسرح كما نعلم جميعاً قد نشأ فى أحضان الدين ، فهذا أدعى إلى أن يكون العرب قد عرفوا الأدب المسرحى . والخطأ فى تصور الدكتور نجم راجع إلى أن كلامه هذا يعنى ضمناً قبول التفرقة التى ذهب إليها رينان ، والتى كان ينبغى عليه أن يرفضها أصلا ؛ لأن المقدمات الخاطئة لا تؤدى إلا إلى نتائج خاطئة . فاذا كان الدين علامة على العقلية السامية فى مقابل الفلسفة والعلم اللذين هما علامة العقلية الآرية ، فهل معنى هذا أن اليونان بحكم عقليتهم الآرية لم يهتموا بشئون الدين ؟ وإذا كان المسرح لم ينشأ إلا فى أحضان الدين ، فهل معنى هذا أنهم لم يعرفوا المسرح لأنهم لم يعرفوا الدين ؟

فى تقديرى أن التفرقة خاطئة من أساسها ، وأنه لا توجد أمة

لم تنشأ على التدين ، لأن الدين فطرة فى الطبيعة الإنسانية وليس صفة تكتسبها أمة دون غيرها . وقد اتفق علماء المقابلة بين الأديان على تأصل العقيدة الدينية فى طبيعة الإنسان منذ أقدم أزمنة التاريخ ، بل ذهب بعضهم إلى القول بوجود «حاسة دينية» تحوج الإنسان إلى الاعتقاد كما تحوجه إلى الطعام . وعلى ذلك فكل أمة بالضرورة عرفت الدين ، ولكن معرفة الدين لم تؤد بالضرورة إلى معرفة المسرح .

والخطأ الثانى الذى وقع فيه الدكتور نجم نتيجة لقبوله — ولو افتراضاً — التفرقة الخاطئة التى وضعها رينان ، هو تصوره أن الأسطورة ملازمة للدين ، وأن العرب عرفوا الأساطير التى هى حجة على إمكان معرفتهم للمسرح . فيقول : «أما أن الساميين لم يعرفوا الأسطورة ، فبحسبى أن أشير إلى الأساطير التى وضعت حول أدونيس وتموز والبعل وعشتر واللات والعزى ومناة عند الأشوريين والبابليين والعرب» . ونسى الدكتور أن الأسطورة — كالعقيدة — لا تكاد تخلو منها أمة من الأمم، ولكن هل تؤدى الأسطورة بالضرورة إلى العقيدة ، وهل يكفى أن توجد الإثنتان حتى يوجد المسرح ؟

الواقع أن العقيدة أشمل من الأسطورة وليس العكس ، أعنى أن العقيدة قد تحتوى الأسطورة،ولكن الأسطورة لا تحتويها ؛ فالعقيدة فيها الإلزام الخلقى ، وفيها الشعور الأدبى ، وفيها الأمل فى الخلاص . وفيها معانى الطاعة والولاء ، ولا تتضمن الأسطورة

بالضرورة شيئاً من هذا كله . . وقد وجدت أساطير كثيرة سببها عجز اللغة الإنسانية فى نشأتها الأولى ، فهى ليست أكثر من تعبير عن الحقيقة بالمجاز ؛ كما وجدت أساطير أخرى ترجع إلى ملكة التصوير ولا ترجع إلى ملكة التدين ، لأنها لا تتجاوز الأوصاف الرمزية والمشابهة الفنية التى تصدر عن الخيال . أضف إلى ذلك « أن الإنسان يسمع الأسطورة ولا يتدين بها ، ويتدين بالعقيدة ولا يلزم عن ذلك أن تصطبغ أمامه بصبغة الأساطير » ، والخلاصة أن إثبات الشعائر والأساطير لدى العرب القدامى ، إنما هو تحصيل حاصل لا يدل على شىء .

وهبنا خلصنا إلى أن العرب القدامى عرفوا الأسطورة كما عرفوا الشعيرة ، فهل يكفى هذا لأن نقول إن العرب قد عرفوا الأدب المسرحى ؟

إن ما تصوره الدكتور نجم جديداً فى تفسيره ليس جديداً فى شىء ، لأنه باختصار لا يكاد يقول شيئاً ! يقول « . . . ولكن العرب — وهذا هو الجديد فى تفسيرى — عرفوا الشعائر التمثيلية التى كانت أساس الدراما عند اليونان ، كما عرفها المصريون والأشوريون والبابليون والهنود . ولكنها لم تتطور عندهم كما لم تتطور عند معظم تلك الأمم العريقة فى حضارتها » . فأين الجديد فى هذا الرأى الذى سبق إليه كل من عالم الآثار إيتين دريوتون الذى ذهب فى كتابه عن « المسرح المصرى القديم » إلى أن المصريين القدامى عرفوا الأساطير الدينية التى هى أساس المسرح ، بل عرفوا

الصراع الذى هو عنصر الدراما . وذلك فيما تحمله أسطورة «أوزوريس» من صراع بين الشر والخير ، والحياة والموت ، والجبر والاختيار . فأوزوريس إله الخير والحياة، يدخل فى صراع عنيف مع «ست» إله الشر والموت، وينتصر إله الشر فى بادئ الأمر ، ولكن «حوريس» ابن «أوزوريس» سرعان ما يظهر لكى ينتقم لأبيه ، وسرعان ما تتعاون إيزيس مع ابنها حوريس على الانتقام لأوزوريس، الذى هو فى ذاته انتقام للحياة والخير :

وأين الجديد فى تفسير الدكتور نجم الذى سبق إليه أيضاً الباحث الدرامى ألارديس نيكول فى مؤلفه «الدراما فى العالم»، حيث ذهب إلى أن مصر القديمة عرفت التمثيلية الدينية أو ما كان يعرف «بتمثيلية إبيدوس» ، وما كان يمثل فى الألف الثانية أو الثالثة قبل الميلاد ، تخليداً لذكرى موت أوزوريس . وكذلك عرفت التمثيلية الدرامية أو ما كان يعرف «بدراما منف» ، وهى عبارة عن نوع من التمرينات المسرحية ذات طابع دينى أو شعائرى تمثل عند سفح الأهرام .

وإذا كان كل من إيتيين دريوتون وألارديس نيكول وغيرهما قد أثبتوا أن المصريين القدماء توافرت لديهم الأساطير التى احتوت على عناصر الدراما ، فقد أثبت كثير من المستشرقين من أمثال أوليرى فى كتابه «الفكر العربى ومكانه فى التاريخ» ونيكلسون فى كتابه «تاريخ الأدب عند العرب» وجولدزيهر فى كتابه «العقيدة والشريعة فى الإسلام» وجرونيباوم فى كتابه «دراسات فى الأدب

العربى » فضلاً عن غيرهم من الباحثين العرب ، هؤلاء جميعاً أثبتوا أو بتعبير أدق لم ينكروا أن العرب القدامى كانت لهم أساطير فى الجاهلية ، بل كانت لهم تلك الشعائر التمثيلية شأن غيرهم من أمم الأرض . لذلك لم تكن بالدكتور يوسف نجم حاجة لأن يرهق نفسه كل هذا الإرهاق فى إثبات معرفة العرب للشعائر التمثيلية التى كانت أساس الدراما عند اليونان ، وفى تقسيم هذه الشعائر إلى أربعة مواقف سواء كانت شعائر إماتة الجسد التى تتمثل فى الصوم، والزهد فى اللذات، والامتناع عن شهوات الدنيا . أو كانت هى شعائر التطهير الموسمية كغسل المعابد وتبخيرها ، وإشعال النار فيها ، وتنظيف المعبد من الأغصان ، وبقايا الهدايا التى جلبت إليه فى العام السابق . أو كانت بعد ذلك هى شعائر البعث والإخصاب، كما تتمثل فى المعارك والمنافرات التمثيلية التى كانت تدور بين الموت والحياة ، والصيف والشتاء ، والسنة القديمة والسنة الجديدة . أو كانت أخيراً هى شعائر الابتهاج والاحتفال التى تتبع شعائر البعث ، وتعبر عن فرحة المحتفلين وتهليلهم بعودة الحياة ، وابتداء الدورة الموسمية الجديدة .

أقول إن الدكتور يوسف نجم لم تكن به حاجة لإثبات ما لا ينكره أحد ، بل وما لا يجهله أحد ؛ بل قد يقال أكثر مما قاله هو . . قد يقال إن العرب القدامى عرفوا الآلهة والأوثان ، وتصوروا عالم الجن والشياطين ، واختاروا وادياً خاصاً بها هو « وادى عبقر » ، وأقاموا علاقات بين الشعراء والشياطين ، حتى أصبح

لكل شاعر شيطانه الخاص ، وحتى سمى النابغون منهم «عباقرة» . وقد يقال أيضاً إن فى هذا ما يشبه ربات الفن أو أرباب الشعر عند الإغريق ، قد يقال هذا وقد يقال غيره ولكن يبقى السؤال الجوهرى . . هل يكفى هذا كله لأن نقول إن العرب القدامى عرفوا فن الدراما فى صورته التى خلقها اليونان ؟ أو بعبارة أخرى هل يكفى وجود الشعائر التمثيلية لكى نقول إن العرب عرفوا الأدب المسرحى ، أو عرفوا الأساس الذى قام عليه فن المسرح ؟

إن التفرقة بين الشعائر التمثيلية وبين المسرحيات أشبه بالتفرقة بين الكلام والأدب، وإثبات الشعائر التمثيلية عند أمة من الأمم أشبه بإثبات الكلام عند هذه الأمة ، وصحيح أن كل أدب هو بالضرورة كلام ، ولكن ليس صحيحاً أن كل كلام هو بالضرورة أدب ؛ فالصورة هى التى تميز فناً أدبياً عن غيره ، وهى التى تجعلنا نعترف بوجود هذا الفن أو عدم وجوده . تماماً كما يميز المنهج العلمى بين العلم واللاعلم ، فالمنهج هو الذى لم يجعل من الطب وعظاً، ولا من العلم تخميناً، ولا من الفلسفة حكمة، ولا من المنطق مجرد كلام . وحيث شئنا نستطيع أن نكون علماء فى المجال الذى نطبق فيه المنهج العلمى ، ولعل هذا هو ما جعل الفيلسوف المعاصر برتراند رسل يقول فى معرض تعليله لنشأة المدنية اليونانية : «نعم، إن عناصر كثيرة مما تتألف منه المدنية كانت موجودة قبل ذلك بآلاف السنين فى مصر وما بين النهرين ، وانتشرت من هناك إلى الأقطار المجاورة لكن بقيت تنقص الإنسان عناصر أخرى حتى جاء بها اليونان» .

هذه العناصر هى الصورة فى الأدب ، وهى الاستدلال فى الرياضة ، وهى المنهج فى العلم ، وهى المنطق فى الفلسفة ، وهى كتابة التاريخ متميزاً عن مجرد سرد الأخبار ، ثم هى بعد هذا كله إرسال الفكر حراً فى طبيعة العالم ونهاية الحياة ، دون أن تدفعهم إلى ذلك حاجة عملية ، ودون أن تغلهم فى ذلك عقائد دينية .

ونعود إلى الصورة باعتبارها موضوع حديثنا الآن ، لنقول إن اختراعها لم يكن بالأمر الهين عند اليونان وبخاصة فى فن المسرح ، ذلك الفن الذى لم يستقم لهم إلا بعد أن ازدهر عندهم فنان على جانب كبير من الخطورة والأهمية بالنسبة لفن المسرح . . هما الشعر الغنائى والشعر الملحمى ، وبعد أن ازدهر هذان الفنان بعدة قرون ظهر الشعر التمثيلى الذى قطع شوطاً طويلاً هو الآخر حتى ازدهر واتخذ صورة المسرحية . وعلى ذلك فإذا كان المسرح قد بدأ حوالى سنة ٤٩٠ قبل الميلاد حين مثلت أقدم مسرحية بقيت لنا حتى الآن وهى «الضارعات» ، فليس معنى هذا أن اسخيلوس اخترع المأساة اختراعاً ، وإنما معناه أنه أول كاتب للمسرحية تناول بالتنقيح مجموعة من التقاليد اليونانية ، نمت وترعرعت بالتدريج إلى أن أثمرت المسرح بالشكل الذى عرفناه . . تماماً كما فعل أرسطو بالنسبة للمنطق ، فهو لم يخترع قوانين التفكير اختراعاً ، ولكنه جمع ما كان شائعاً قبله على نحو مبهم مبعثر ليضعه فى صورة أقيسة منطقية نتج عنها فى النهاية ما يعرف بعلم المنطق .

نخلص من هذا كله إلى أنه لا يكفى أن نعلم أن المصريين القدماء

كانت عندهم أساطير ، وأن العرب القدامى كانت عندهم شعائر لكى نستنتج أنهم قد عرفوا فن المسرح ؛ فقد يوجد المضمون المسرحى ولكن الذى يبقى هو .. هل اتخذ ذلك المضمون صورة هذا الفن ؟ وهل استطاع أن يتطور بحيث يتخلص من دائرة الدين الضيقة لكى يخرج إلى حياة الإنسان والمجتمع ، كما حدث عند الإغريق القدامى ، الذين أخذ عنهم العالم الأوربى الحديث صور هذا الفن وأصوله .

هذا هو السؤال المحورى الذى يقودنا إلى تقديم إجابة أخرى أكثر علمية وأقل عاطفية على السؤال التقليدى : لماذا لم يعرف العرب الأدب المسرحى ؟

كنت أحب للدكتور يوسف نجم قبل أن يتقدم بتفسيره الجديد الذى أثبت فيه أن العرب عرفوا الشعائر التمثيلية التى كانت أساس الدراما عند اليونان ، أن يناقش آراء الباحثين العرب ممن تقدموا بإجابات عن هذا السؤال ، بدلاً من أن يذكر بعض هذه الآراء ذكراً مجملاً لا يرد فيه كل رأى إلى صاحبه . فقد ذكر الرأى القائل بأن العرب لم يعرفوا المسرح لأن حياتهم فى الجاهلية لم تعرف الاستقرار المدنى ، والمسرح يحتاج إلى مدنية واستقرار ؛ وهو الرأى الذى قال به الأستاذ توفيق الحكيم ، وفصله فى مقدمته لمسرحية « الملك أوديب » . فعند كاتبنا المسرحى أن العرب لم يعرفوا الأدب المسرحى ولا نقلوه ، لأنه لم يكن لديهم مسرح ، ولم يكن لدى العرب مسرح لأنهم كانوا بدواً رحلاً لا يستقرون فى مكان ،

وطنهم « تنقل على ظهور القوافل يجرى هنا وهناك خلف قطرة غمام .. وطن يهتز فوق الإبل .. كل شىء فى هذا الوطن المتحرك كان يباعد بينه وبين المسرح .. لأن المسرح يتطلب أول مايتطلب : الاستقرار » .

وقد تصدى الدكتور زكى نجيب محمود لمناقشة هذا الرأى وبيان ما فيه من تهافت ، فأثبت أن العرب لم ينقلوا عن اليونان سائر علومهم حين « كان وطنهم يهتز فوق الإبل » بل نقلوا عن اليونان حين استقروا فى بغداد وغيرها من حواضر العصر العباسى . أضف إلى ذلك أن النفور من الأدب المسرحى لم يقتصر على العرب ، بل امتد ليشمل الحضارات الشرقية كلها بما فى ذلك مصر والهند والصين ؛ فالناس فى مصر أو الهند أو الصين لم يعرفوا الأدب المسرحى على الرغم من أنهم بحكم بيئتهم الزراعية لم يضطروا إلى « الجرى هنا وهناك خلف قطرة غمام » . أما الرأى الذى ارتآه الدكتور زكى نجيب محمود وأرجع إليه عدم معرفة العرب للأدب المسرحى بل القصصى أيضاً ، فهو عدم التفاتهم إلى تميز الشخصيات الفردية بعضها عن بعض ، وعدم اعترافهم بوجود الفرد مستقلاً بذاته دون أن يكون جزءاً من كل أعم منه ، أو على حد قوله : « لم يعرف الشرق أشخاصاً فلم يعرف المسرحية ولا القصة » .. فالفرد « عند العرب جزء من القبيلة ، فلا وزن له إلى جانبها ولا قيمة له بالقياس إليها ، ولا كذلك اليونان فالفرد عندهم هو محور التفكير ، حتى الآلهة عندهم أفراد لهم مميزاتهم وشخصياتهم » .

وهذا الرأى صحيح من أحد جانبيه غير صحيح من الجانب الآخر ؛ صحيح أن الشخصية الفردية هى الركيزة المحورية التى تدور عليها أحداث القصة أو المسرحية ، فالقصة لا تكون إلا قصة فرد ، ولا يكون الحوار إلا بين أفراد ، ولكن هل صحيح أن العرب طمسوا الفرد طمساً ، ولم يعرفوه إلا من حيث هو جزء من قبيلة ؟

الواقع أن الدراسة المقارنة للشعر العربى القديم وغيره من أشعار الأمم الأخرى ، تطلعنا على حقيقة صارخة ؛ هى أن الشعر العربى يتميز بخاصية كبيرة هى النغمية التى تصب فى مجريين رئيسيين هما المدح والهجاء ، اللذان كادا أن يكونا محور الشعر العربى القديم . وربما كانت هذه الخاصية هى التى وقفت بالعرب القدامى عند إنتاج الشعر الغنائى دون الشعر التمثيلى ، لأن النوع الأخير من الشعر يقوم على الحوار المختلف الإيقاع لا على الخطابة الرنانة ، ويحتاج لبحر لين لا يظهر فيه التوقيع الموسيقى كما يظهر فى سواه. ولكن على الرغم من ذلك فإن هذه الخاصية الخطابية إن دلت على شىء فإنما تدل على وجود الفرد الذى يخطب ، فضلاً عن أنه إن خطب مادحاً فإنما يمدح فرداً ، وإن هجا فلا بد وأن يكون فرداً ذلك الذى يهجوه . أضف إلى ذلك أن العرب إذا كانوا لم يعرفوا الشعر الملحمى ، على الرغم مما كان لهم من أيام وحروب شهيرة ، فرجع ذلك إلى وجود الشاعر الفرد الذى يشعر بفرديته دون أن ينحى ذاته عن موضوع شعره : « وذلك لأن الشعر العربى لم يصبح يوماً شعراً

موضوعياً منفصلاً عن قائلة ، خالصاً للفن فى ذاته على نحو ما حدث عند اليونان فى الملاحم والمسرحيات » .

ونعود إلى الدكتور يوسف نجم لنراه يذكر فيما ذكر من آراء، قول بعضهم إن مزاولة المسرحية تقتضى الروية والتفكير بينما العرب أهل بديهة وارتجال ، والمسرحية تتطلب الإلمام بطبائع الناس وأحوالهم،وهم قد شغلوا بأنفسهم عن النظر فيما عداهم . وربما كان يقصد بذلك التفسير الذى ساقه الأستاذ عباس محمود العقاد فى كتابه « أثر العرب فى الحضارة الأوربية » معللاً به عدم معرفة العرب للأدب المسرحى ؛ فعندالعقاد أن التمثيل فن من الفنون التى ترتبط بالحياة الاجتماعية ارتباطاً وثيقاً . وطالما أن بيئة العرب لم تتعدد فيها أدوار الحياة الاجتماعية ، لم يكن يعقل أن ينشأ فيها فن التمثيل أو يظهر فيها أدب المسرح :« فإنما يقوم التمثيل من الناحية الاجتماعية على التجاوب بين الأفراد والأسر كلما تعددت العلاقات وتنوعت المطامع والنزعات ، ولم يكن فى مجتمع البداوة مجال كبير لهذا التجاوب الكثير بين أسرة وأسرة وبين إنسان وإنسان » .

غير أن هذا الكلام هو الآخر يرد عليه بمثل ما رد به على كلام الأستاذ توفيق الحكيم ؛ ذلك لأن العرب لم يعرفوا الحياة البدوية فحسب تلك التى لا تتعدد فيها العلاقات ولا تتشابك ، بل هم عرفوا الحياة الحضرية بكل تعقدها وتشابكها سواء فى الجاهلية أو فى الإسلام .ويكفى أن نذكر مملكة سبأ التى تنسب إليها الحضارة واللغة والديانة السبئية ، وكذلك عاصمتها مأرب التى كانت تشكل مركزاً

ثقافياً وتجارياً هاماً فى جنوب الجزيرة العربية حتى قبل ظهور الإسلام . ثم نذكر بعد ذلك دمشق فى العصر الأموى ، وبغداد فى العصر العباسى ، وقرطبة فى العصر الأندلسى . . فهذه كلها حواضر وعواصم تعددت فيها العلاقات الاجتماعية ، وتنوعت فيها المطامع والنزعات ، وشهدت ألواناً من التجاوب بين الأفراد والأسر ، ومع هذا لم تعرف الأدب المسرحى ، ولم ينشأ فيها فن المسرح .

وأخيراً يذكر الدكتور يوسف نجم الرأى القائل بأن العرب لم يعرفوا المسرحية ، لأن المسرحية تفتقر إلى التحليل والتطويل ، وهم أشد الناس اختصاراً للقول وأقلهم تعمقاً فى البحث ؛ والظاهر أنه يشير إلى الرأى الذى ذكره الدكتور محمد مندور ، وفصله فى كتابه عن « المسرح » ، وذهب فيه إلى أن التراث الأدبى الذى خلفه العرب القدماء يكاد يتكون كله من الشعر ، أما النثر فلم يصلنا منه إلا بعض جمل من سجع الكهان منثورة هنا وهناك فى بعض كتب الأدب ، « ذلك لأنهم لم يدخلوا فى الأدب من النثر إلا ما سموه « نثراً فنياً » أى نثراً منمقاً . . كالخطب والرسائل والمقامات والأمثال » . فإذا كان ما ذكره الدكتور نجم يشير به فعلاً إلى رأى الدكتور محمد مندور ، فلا أدرى لماذا ذكر نصف الرأى وترك نصفه الآخر ، ذلك لأن الدكتور مندور لما خلص إلى أن الشعر هو الذى يشكل معظم التراث الأدبى عند العرب ، خلص بالتالى إلى أن الشعر هو ما ينبغى أن نعتمد عليه فى معرفة الخصائص الفنية التى تتميز بها العبقرية العربية . وعند الدكتور مندور أن النغمة

الخطابية والوصف الحسى هما الخاصيتان الكبيرتان اللتان يتميز بهما الشعر العربى ، وذلك بحكم البيئة ونوع الحياة . والذى يترتب على هاتين الخاصيتين بالضرورة هو استحالة إنتاج الشعر الدرامى الذى يقوم على « الحوار المختلف النغمات ،لا على الخطابة الرنانة ، كما يقوم على خلق الحياة والشخصيات ، وتصور المواقف والأحداث لا مجرد الوصف الحسى الذى يستقى مادته من معطيات الحياة المباشرة » : والنتيجة النهائية التى ينتهى إليها الدكتور مندور هى أنه « من المؤكد أنهم (أى العرب) لم يعرفوا فن الدراما فى صورته التى خلقها اليونان أو فى أية صورة أخرى مشابهة ، كما أن عبقريتهم الفنية ونوع خيالهم لم تكن مواتية لهذا الفن المركب . . »

وهذا الحكم صحيح فى محصلته الحضارية ولكنه ليس صحيحاً فى نتائجه الفلسفية والسيكولوجية ، ذلك لأنه ليس أيسر من التفسير بطبائع الأشياء ، وليس أخطر من هذا التفسير فى نفس الوقت . فالتفسير بطبائع الأشياء يخرجنا من ناحية إلى التفرقة العنصرية التى يقول بها المستشرقون ، والتى يميزون فيها بين آريين يعنون بحكم طبيعتهم العقلية بقضايا العلم والفلسفة، وساميين لا يعنون بحكم طبيعتهم العقلية إلا بشئون الدين ؛ وهو من ناحية أخرى يقضى على كل المحاولات التى نبذلها الآن لإنبات الفكرة المسرحية فى واقعنا الحضارى الجديد ، بعد أن تهيأ لاستقبال كل نشاط مسرحى جاد ، وسط حماس شعبى ورسمى منقطع النظير ، سواء تجلى ذلك فى عشرات المسارح والفرق التى نشهدها فى القاهرة والمحافظات ، أو فى مئات

الفنانين والفنيين الذين يقومون بعمليات التمثيل والإخراج ، أو فى هذا الجيل من الكتاب الذى يعمل على تأصيل الفن المسرحى فى حياتنا الثقافية ، والذى يبدأ بتوفيق الحكيم حتى يصل إلى شوقى عبدالحكيم ماراً بنعمان عاشور وسعد الدين وهبه ورشاد رشدى ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوى وألفريد فرج وميخائيل رومان وصلاح عبد الصبور ومحمود دياب ونجيب سرور وعلى سالم .

والغريب بعد هذا كله أن الدكتور يوسف نجم بعد أن ذكر هذه الآراء إجمالاً ، وبعد أن استبعدها جميعاً ، لكى يأتى هو بالجديد فى تفسيره ، وهو التفسير الذى تصور أنه أساس لنظرية لم يلتفت إليها أحد حتى الآن .. « ولكننى أحب أن أضع أمامكم الخطوط العريضة لهذه النظرية التى لم يلتفت إليها أحد حتى الآن » . عاد فى نهاية الثلث الأول من محاضرته إلى الإجابة على السؤال التقليدى .. لماذا لم يعرف العرب التمثيل بعد الإسلام ؟ ولماذا لم يترجموا التراجيديات اليونانية ضمن ما ترجموا من تراث اليونان ؟ فإذا هى نفسها الإجابة التى تقدم بها بعض من ذكرهم اجمالاً ، وبعض من لم يذكرهم على الإطلاق ، فضلاً عن أنها الإجابة التى رد عليها من زمان !

يقول الدكتور يوسف نجم إجابة على الشطر الأول من السؤال : « فذلك لأنهم حين فتحوا الأقطار واتصلوا بالأمم كان المسرح فى حالة خمول واندثار ، لأن المسيحية حرمته لإغراقه فى الوثنية ؛ وحين أخذت الكنيسة الكاثوليكية فى القرن العاشر تهتم باصطناع

المسرح لأغراضها ، كان العرب قد بلغوا مجدهم الأدبى وشعروا بالاكتفاء . . » يا سبحان الله ! حين اتصل العرب بالأمم كان المسرح فى حالة إندثار ، وحين أخذت الكنيسة فى اصطناعه كان العرب قد شعروا بالاكتفاء ! . ولماذا إذن لم ينقلوا عن المسرح الذى ظهر فى الشرق . . فى الهند أو فى الصين أو فى اليابان، إذا كان المسرح فى الغرب قد انحط فى ظل الإمبراطورية الرومانية وكاد يختفى أمام معارضة الكنيسة ؟ ففى الهند كان المسرح يتطور من الطقوس الدينية إلى الدراما المدنية، حتى شهدت الفترة التاريخية الممتدة من ٣٠٠ إلى ٨٠٠ تقريباً ازدهار المسرح الهندوسى ، ذلك المسرح الذى عرف مسرحيتين هندوسيتين على جانب كبير من الأهمية هما مسرحية « شاكنتار » للكاتب المسرحى كاليداما ، ومسرحية « عربة الصلصال الصغيرة » المنسوبة إلى الملك شودراكا . وفى الصين كان المسرح يتطور من الرقصات الرمزية المعروفة من أقدم عصور التاريخ ، إلى المسرح كما هو معروف الآن ؛ وكانت بداية هذا التطور فى حوالى عام ٧٠٠ أى فى عصر الإمبراطور منج هوانج ، الذى أنشأ أول فرقة مسرحية فى بستان قصره أطلق عليها اسم : « أعضاء وشباب حديقة الكمثرى » . وفى اليابان كان المسرح يتطور من المسرحيات الشعائرية إلى المسرحيات الدرامية ، حتى وصل إلى المسرحية التى يطلقون عليها كلمة « نو » والتى تقتصر على الطبقات الأرستقراطية ، فى مقابل مسرحيات الكابوكى التى تعد مسرحيات شعبية . والذى يهمنا من هذا كله هو أنه إذا كان المسرح فى حالة

خمول واندثار عندما فتح العرب الأقطار واتصلوا بالأمم ، فلماذا وقفوا جامدين أما هذه المسارح التى بدأت تتطور فى الشرق ؟

ثم أى اكتفاء هذا الذى شعر به العرب حين بلغوا قمة مجدهم الأدبى فى القرن العاشر؟ إن المتتبع لحركة الترجمة عند العرب، يعرف أن الكثير من تراث الأمم السابقة على العرب،ترجم فى القرنين السابع والثامن بوساطة السريان،عن طريق السريانية أول الأمر ثم بعد ذلك عن طريق اليونانية مباشرة . وبعد أن استقر الإسلام فى البلاد المفتوحة،أخذ العرب يتعلمون اللغات الأجنبية،حتى استطاعوا هم ومن اعتنق الإسلام أن ينقلوا الكثير من آثار اليونان إلى اللغة العربية .

وهكذا بدأت الترجمة فى أيام الأمويين ، ونشطت فى العصر العباسى ، ومرت بمراحل ثلاث : المرحلة الأولى التى بدأت من خلافة المنصور فى عام ٧٥٣ وانتهت بانتهاء خلافة الرشيد فى عام ٨٠٩ ، وقد تميزت هذه المرحلة بترجمة كتب الطب والفلك . تأتى بعد ذلك المرحلة الثانية التى امتدت من عام ٨١٣ حتى عام ٩١٣ ، وقد تميزت هذه المرحلة بترجمة كتب الرياضيات والفلسفة والمنطق . وأخيراً تأتى المرحلة الثالثة من بعد عام ٩١٣ وإلى ما بعد القرن العاشر لتتميز بترجمة الكتب فى مختلف العلوم والآداب ، ويكفى أن نذكر من أشهر مترجمى هذه المرحلة يحيى بن عدى ، وسنان بن ثابت بن قرة،وأبو بشر متى بن يوسف القنائى مترجم كتاب « فن الشعر » لأرسطو . فأين إذن هذا الاكتفاء الذى يزعم

الدكتور يوسف نجم أن العرب شعروا به فكفوا عن نقل تراث الغرب ؟

وعلى أية حال ؛ نعود إلى سؤالنا الشعائرى لنقف على إجابة الدكتور يوسف نجم على الشطر الثانى منه ، وهو الخاص بعدم ترجمة العرب للتراجيديات اليونانية ضمن ما ترجموا من آثار اليونان . . يقول الدكتور نجم: « فأنا أرى أن وثنية هذا التراث، وصعوبة فهم مضامينه المعقدة، حالت بينهم وبين ذلك » . وهذا غير صحيح ، أو هو بتعبير أصح خطأ شائع وقع فيه كثير من الباحثين السابقين على الدكتور يوسف نجم ؛ فلا يعقل أن يكون الإسلام قد حرم ترجمة مسرحيات وثنية يخلق فيها كاتبوها شخصيات على نحو ما يخلق النحاتون تماثيل تشبه الأصنام ، والإسلام هو الذى سمح للمترجمين أن يترجموا كثيراً من الآثار التى أنتجها وثنيون ، فضلا عن كونها هى ذاتها آثار وثنية . ألم يسمح الإسلام بترجمة كتاب « كليلة ودمنة » الذى نقله ابن المقفع عن اللغة الفهلوية ؟ ألم يسمح الإسلام أيضاً بترجمة كتاب الشاهنامه للفردوسى ، الذى نقله البندارى عن الفرس فى عهدهم الوثنى ؟ ألم يسمح الإسلام بعد هذا وذاك بأن تنتشر خمريات أبى نواس ، وبأن تترجم بعض الآثار اليونانية التى جاء فيها ذكر الوثنيات ؟ إذن فليس صحيحاً أن العرب لم يترجموا التراجيديات الإغريقية لما رأوه من وثنية فى هذه التراجيديات ، وليس صحيحاً أيضاً أن الإسلام حرم ترجمة هذه المسرحيات لأن كاتبيها يخلقون فيها شخصيات فيشاركون بذلك

الله فى قدرته على الخلق ؛ ذلك لأن الأصل الفلسفى العام لعملية الإبداع الفنى ، التى يتم فيها تصوير الشخصيات هو المحاكاة كما قال أرسطو وليس الخلق من العدم . . والمحاكاة هنا هى محاكاة الطبيعة المخلوقة من قبل الإله ، وعلى ذلك لا يمكن أن يكون الإسلام قد رأى فى تصوير الشخصيات التمثيلية تحدياً لقدرة الله ، أو مشاركة له فى قدرته على الخلق .

وأما أن يقال إن صعوبة فهم مضامين التراجيديات اليونانية المعقدة، هى التى حالت بين العرب وبين ترجمة هذه التراجيديات ؛ فهذا قول مردود وإلا تصور معى أن العرب الذين ترجموا كتاب « المجسطى » لبطليموس ، وكتاب « الجمهورية » لأفلاطون ، وكتب « الأورجانون » لأرسطو ، فضلاً عن بعض كتب الرواقية والأفلوطينية ، يعجزون عن فهم مضامين المسرحيات اليونانية حتى ينصرفون عن ترجمتها . . يقال هذا فى الوقت الذى يعجب فيه المستشرقون بقدرة العقلية العربية على فهم ما تبتكره عقليات الأمم الأخرى ، حتى ينعون على هذه العقلية قدرتها على الترجمة والنقل ، دون الخلق والإبداع !

ورغم هذا كله فالدكتور يوسف نجم لا يكتفى بما ذكر من أسباب لعدم ترجمة العرب للمسرحيات الإغريقية ، بل يزيد على ذلك قوله : « يضاف إلى ذلك أن الأمم تترجم ما هى بحاجة إليه ، وقد كان العرب شديدى الاعتزاز بشعرهم وأدبهم فلم يجدوا حاجة الى ترجمة شعر أجنبى » . هل يعقل هذا ؟ . . العرب لم يجدوا حاجة إلى

ترجمة شعر أجنبى لاعتزازهم بشعرهم . . وأى شبه بين الشعر الغنائى عند العرب والشعر التمثيلى عند اليونان ، حتى لا يجد العرب حاجة إلى ترجمة شعر أجنبى وعندهم ما يعتزون به من شعر ؟ كنت أفهم أن العرب لا يشعرون بحاجة إلى ترجمة شعر « بندار » أو شعر « أناكريون » وعندهم فى شعرهم ما يغنى عن هذا الشعر ، أما أنهم لا يشعرون بحاجتهم إلى ترجمة شعر تمثيلى لا عهد لهم به فهذا هو ما يدعو إلى الاستغراب !

ويزداد الأمر غرابة إذا عرفنا أنهم ترجموا كتاباً لأرسطو بعنوان « فن الشعر »، وأن مترجم الكتاب متى بن يونس القنائى ترجم لفظى التراجيديا والكوميديا بلفظى المدح والهجاء . . أى أن العرب القدامى لاعتزازهم بشعرهم لم يتخذوا موقفاً رافضاً من ترجمة الشعر الأجنبى وكل ما يمت إليه بصلة ، وإنما هناك أسباب أخرى غير عدم الحاجة وشدة الاعتزاز . على أن دهشتنا سرعان ما تزول عندما نعلم أن الشارح الأكبر ابن رشد ذكر فى تعليقاته المشهورة على كتاب « فن الشعر » : « أن العرب ما أرادوا عامدين أن يوصدوا الذهن دون العلم بفن الشعر عند الإغريق ! »

وبعد . . وبعد هذا كله . . لماذا لم يعرف العرب الأدب المسرحى ؟

فى تقديرى أن العرب لم يعرفوا الأدب المسرحى . . لأنهم لم يعرفوا الأدب المسرحى ، فليس المسرح خاصية بشرية تتميز بها كل أمة بحيث تتهم الأمة فى سليقتها وعبقريتها إن هى لم تعرف فن

المسرح . فليس هو كلفة الكلام أو لغة الشعر بحيث تصبح الأمة بدونهما بكماء أو غير شاعرة ، وإنما هو فن يضاف إلى بقية الفنون ، أو هو فن جماع عدة فنون ؛ أعنى أنه ليس الفن البسيط الذى ينبع تلقائياً من فطرة الإنسان . . وإنما هو فن مركب يستخلص من تجارب الشعوب . ولا يعيب اللغة العربية التى وصلت فى تطورها إلى الدرجة التى لايكفى أن يقال عنها أنها لغة شعر أو لغة شعرية بل « لغة شاعرة » ، لا يعيب هذه اللغة أنها خلت فى القديم من أدب المسرح .

وربما كان مقلوب السؤال هو الأجدى فى تعليل نشأة ظهور المسرح ؛ أعنى أن نسأل لماذا عرف الإغريق فن المسرح ، بدلاً من سؤالنا التقليدى ، لماذا لم يعرف العرب الأدب المسرحى ؟

وأخيراً ، فليس المهم هو إن كان العرب القدامى قد عرفوا فن المسرح أو لم يعرفوه ، وإنما المهم هو أن العرب المحدثين والمعاصرين قد عرفوا هذا الفن ، وأنهم قد استجلبوه ضمن ما استجلبوا من فنون القول الأخرى ، كالرواية والقصة القصيرة ، وأنهم عملوا على تأصيل هذا الفن فى وجدان الكثرة القارئة لأدب المسرح والكثرة والمشاهدة لفن التمثيل ؛ وذلك على امتداد قرن كامل من الزمان . ولا يعيبهم ذلك فى شىء ، طالما أن الإبداع الخالص لم يكن وقفاً على أمة دون غيرها ، فقد تكون الأمة وفيرة الإبداع فى جانب ، قليلة الحظ من الإبداع فى جانب آخر ؛ هذا

فضلاً عن أننا — كما قال العقاد — لم نعهد فى أية ثقافة من الثقافات أنها كانت محض ابتكار خلا من كل تأثر خارجى .

أضف إلى هذا كله ، أن قوة التفكير لا تقاس بالقدرة على الإبداع فحسب ، وإنما تقاس كذلك بالقدرة على فهم ما يبدعه الآخرون ؛ وعلى ذلك فالأمة لا تتهم بالقصور إن هى استطاعت أن تستوعب إبداعات الفكر فى أمة أخرى ، وإنما تتهم بالتقصير إن هى شعرت بحاجتها إلى هذا الفن أو غيره ، ولم تعمل على نقله وتأصيله وطبعه بطابعها الخاص وشخصيتها المتميزة ، وإشاعته من خلال ذلك فى وجدان المساحات العريضة من جماهير الشعب .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة النظرية ، تجىء هذه الدراسات التطبيقية فى المسرح حصاد رحلة طويلة وشاقة عبر النشاط الإبداعى فى هذا الفن ؛ وهى الرحلة التى شهدت ثلاثة أجيال على الطريق هم جيل الريادة الذى وقف عند مجرد الترجمة والتعريب ، ثم جيل الوسط الذى حاول التمصير والاقتباس ، وأخيراً جيل المعاصرة الذى شهد ميلاد الكاتب المسرحى النابع أصلاً من ظروف مجتمعه ، المعبر حقيقة عن واقع عصره .

وهى وإن وقفت عند المرحلة الأخيرة نقداً وتقييماً على مستوى التأليف والترجمة ، فضلاً عن التمثيل والإخراج ؛ فباعتبار هذه المرحلة هى الذروة الأخيرة التى وصل إليها تطور مسرحنا حتى الآن .

أما المسرح باعتباره « أبو الفنون » ؛ فأبو الفنون لأنه الفن الذى من خلاله ، وفى ضوء نظريته العامة نشأت فنون الموسيقى

والغناء ، والرقص والتمثيل، والأوبرا والفن التشكيلي، فضلاً عن فن الشعر الدرامي . بل إن الواحد من هذه الفنون لا يمكن فهمه بدون الرجوع إلى الفن الأب .. المسرح ، الذى ينطوى فى جوهره على عنصر الدراما أو الصراع ؛ وماذا يكون المسرح إن لم يكن فى جوهره « دراما » .. سواء على المستوى الكوميدى ، أو المستوى التراجيدى ، أو المستوى المركب من كلا الأثنين وهو المستوى التراجيكوميدى ؟

وأبوة المسرح للفنون ليس معناها « المسرح الشامل » أو ذلك التهريج الذى أطلق عليه البعض ذلك الإسم؛ فالمسرح الشامل على حد تعبير « آرتور آداموف » : «ليس هذا المزيج غير المتجانس من التمثيل الصامت والغناء والرقص ، ولا أعنى أن الغناء والموسيقى ، بل والرقص لا مكان لها فى المسرح ، لكن الغناء مثلاً لا معنى له إلا إذا كان له دور محدد ، كما هى الحال عند بريخت ، حيث ينقل الغناء المتفرج من مستوى إلى آخر ، من مستوى الرواية إلى مستوى التعليم » :

وأبوة المسرح للفنون مثل أمومة الفلسفة للعلوم ؛ فمهما استقلت العلوم ، ومهما عادت الفلسفة إلى احتضانها فيما يعرف بفلسفات العلوم، فتظل الفلسفة فى جوهرها بحثاً عن ماهية الأشياء . تماماً مثل المسرح سيظل مهما استقلت عنه الفنون ، ومهما عاد هو إلى احتضانها فيما يعرف « بالمسرح الشامل » ، سيظل تجسيداً لعنصر الدراما أو لمعنى الصراع . وسيظل تعبيراً عن تلك « الحالة الدرامية »

التى عاشها جان لوى بارو ، وعاناها، وعبر عنها بقوله : «هأنذا أحيا حياة مسرحية ، وأقترن فى هذه اللحظة بحياة المسرح ، وأدرك فى ليلة التعليم هذه أن مشكلة المسرح تنحصر فى تحريك هذا الصمت، فى ذوبان ثلوجه ، فى العودة إلى مصدره ، إنه إذا صب النهر فى البحر مات ، وإذا جرى مصبه فى اتجاه القديسين . . مرض ؛ إنه ينبغى السير ضد التيار للعودة إلى المصدر ، إلى المولد ، إلى الجوهر .. الفن هو تحدى الموت» .

أجل يا بارو . . الفن هو تحدى الموت ! والفنان هو الكائن الذى لا يموت أبداً !

جلال العشرى



«أن يكون لدى المؤلف شيء يقوله ، وأن يقوله بصراحة ، لايكفي لتبرير ميلاد العمل المسرحي . إن ما يبرر هذا الميلاد هو أن يكون لدى الجمهور شيء يسمعه» .

بيير إيميه توشار

مصير صرصار
أم مصير اللغة العربية ؟

لا أدرى ما الحكمة فى إصرار مسرح الحكيم على تقديم مصنفاته باللهجة ولا أقول اللغة العامية ؟ ما سر كل هذه الحماسة للهجة العامية ، وكل هذا العداء للغة الفصحى أو اللغة العربية ؟ إن اللهجة العامية قد تكون مستساغة فى ترجمة المسرح الكوميدى ، ولكن لا يمكن أن تستساغ فى ترجمة المسرح التراجيدى ، فضلاً عن المسرحين . . الشعرى والتاريخى . ذلك لأن اللغة الفصحى قد تعجز عن نقل روح الفكاهة ، وهى الركيزة المحورية التى تدور عليها أحداث المسرحية الكوميدية ، تلك التى ترتكز على المفارقة اللفظية وتقصد أساساً إلى إشاعة جو الضحك فى بيئة بعينها وبين جمهور بالذات . ولهذا السبب وحده دونما سبب سواه ، تصبح العامية لا مجرد قالب يصب فيه مضمون العمل الفنى ، بل جزء أصيل فى بنية المسرحية ، وعنصر داخل فى صميم البناء الدرامى . أما إذا كانت المسرحية من غير النوع الكوميدى ، فلا يكون ثمة داع للعامية على الإطلاق ، لأن اللغة الفصحى هنا تكون أكثر وفاء لكل ما يحمله

النص من مضامين ، وأكثر صلاحية لتوصيل التيار الفنى إلى الجمهور . فهى إذ يتلاقى فيها تعبير الحقيقة وتعبير المجاز على نحو لا نظير له فى العامية ، وإذ تنفرد بفن العروض المحكم الذى يبرز جمال وقعها فى الأسماع ، وإذ تقوم أساساً على عنصرى الوزن والحركة ، وهما قوام فن الشعر وفن الموسيقى فضلا عن الفن الدرامى ، إنما تستطيع إن هى وقفت على خشبة المسرح ، أن تكشف عن ثرائها المذهل الذى تتعرى أمامه العامية ، فلا تبدو إلا فقيرة مسطحة خالية من الدسم والظلال .

والغريب بعد هذا كله ، أننا نناقش قضية العامية والفصحى فى الوقت الذى نتكلم فيه عن إحدى مسرحيات توفيق الحكيم ! فربما كانت القيمة الفنية لهذا الكاتب بعد قيمته التاريخية هى فى إحساسه الحاد بطول المسافة بين اللغتين ، وحاجة المسرح إلى لغة ثالثة تلائمه وتصلح له فتكون بحق هى لغة التخاطب أو لغة المسرح . ومن هنا خرجت لغة الحكيم التى لا هى عامية ولا هى فصحى ، وإنما هى عامية وفصحى فى وقت واحد ، أعنى أنها إذا قرئت مشكولة كانت فصحى ، وإذا قرئت بلا تشكيل كانت عامية .

المهم أن لغة الحكيم هذه هى أسعد المحاولات التى قدمت حتى الآن لحل المعادلة الصعبة التى يعانى منها مسرحنا العربى المعاصر . فإذا جئنا بعد ذلك ومسخنا هذه اللغة بنقلها إلى العامية ، كنا كمن يقضى على الأنفع والأرفع فى فن الحكيم المسرحى ، بل كمن يقضى على الأصالة والطرافة فى مسرح الحكيم كله ! لأن القضية هنا

لا تصبح قضية النزول إلى الكثرة المتفرجة ، بل قضية النزول بفن الحكيم نفسه ، ذلك الفن الذى قاده إلى محاولة وضع لغة خاصة به يمكن من ناحية أن تسمى باللغة الحكيمية ، وأن تكون من ناحية أخرى شيئاً يضارع اللغة الهوميرية أو اللغة الأليوتية أو لغة كزانتزاكيس أو غيرها من اللغات الخاصة بكبار الكتاب .

وإذا نحن تذكرنا صداقة الحكيم للشاعر الفرنسى جان كوكتو ، ومحاولة الأخير البحث عن الشعر الصالح للتمثيل باعتباره المشكلة الحقيقية لمسرح منتصف القرن ، التى لخصها الشاعر بقوله : «ليس المهم أن نضع الشعر فى المسرح ، ولكن المهم أن ننظم الشعر الصالح للمسرح» . استطعنا أن ندرك أهمية الجهد الذى يبذله كاتبنا المسرحى من أجل ابتداع هذه اللغة الخاصة ، وخطورة العمل الذى تقوم به الدكتورة لطيفة الزيات فى إطاحتها بهذه اللغة فى فورة الحماسة للعامية ، والنفور من اللغة الفصحى أو اللغة العربية .

ثم من قال إن هذه اللغة التى نقلت إليها مسرحية الحكيم هى العامية ، إنها لا تزيد فى كثير أو قليل عن لهجة القاهرة المحلية التى يلوكها المثقفون وأنصاف المثقفين ؛ لهجة نظيفة منتقاة ، كلماتها ممطوطة ومستحدثة ، تكاد تقتصر على هذه الفئة دون غيرها من الفئات . أما العامية بحق ، العامية التى نسمعها مع ضربات الفأس فى الحقل ، وهدير الماكينة فى المصنع ، وعراك النسوة فى الأزقة والحوارى ، أو حتى فى قاع المدينة ، فشىء آخر غير العامية التى نسمعها على مسرح الحكيم ، أو التى سمعناها من شاعر مثل بيرم

التونسى ، وآخر مثل صلاح جاهين ، وأخير مثل عبد الرحمن الأبنودى .

خذ مثلا هذه العبارات التى ترجمتها الدكتورة إلى العامية ، وارجع إلى النص الأصلى لترى أنها لم تدخل إلا تحريفات بسيطة ، كان من شأنها أن ميعت نكهة الأسلوب ، فلا بقى على حالته الحكيمية ولا انتقل حقاً إلى العامية ، فعبارة سامية : « أسكت من فضلك لا تزعجنى بهذا الدق » ترجمتها الدكتورة : « تخلينى أخرج عن طوقى يا حبيبى » . وعبارة عادل : « إنى أدللك لأنك امرأة . . إمرأة ضعيفة . . جنس ضعيف » . جاءت فى الترجمة : « بدلعك لأنك جنس ضعيف . . جنس ضعيف يا هانم . . جنس ضعيف » . وكلام ساميه « حضرته حابس نفسه فى الحمام » ترجم « قافل على نفسه فى الحمام » . وقولها أيضاً : « أعصابى تحطمت » ترجم « أعصابى خلصت » . وشطرة « وما نيل المطالب بالتمنى » ترجمت هكذا : « وما نيل المطالب بالتمنو » وكذلك عبارة : « ناولنى البشكير » ترجمت « إدينى البالتوه » . و « علبة البودروه » بدلا من « علبة البودرة » ، و « البوتاجازوه » بدلا من « البوتاجاز » و « البانيوه » بدلا من « الحوض » . هذا عدا كلمات كثيرة بدلت تبديلاً لا معنى له مثل كلمة « حنان » التى أستبدلت بكلمة « حنية » والحنان غير الحنية ، وكلمة « الملاسة » التى أستبدلت بكلمة « النعومة » ، والنعومة لا تشترط فيها الملاسة . ويتسلق حائط البانيو غير يطلع حائط البانيو ، والسقوط غير الوقوع ، والانزلاق غير

التدحرج ، إلى آخر هذه الكلمات التى فقدت شحنتها الإيحائية وأكثر مافيهامن دسم وتلوين بترجمتها إلى هذه العامية .

صحيح أن النص الأصلى لا يعدم العبارات الركيكة صعبة الأداء ، من ذلك مثلاً قول سامية « لكنه كان شعر الصبح ببعض التوعك » . وقول عادل : « الحق على . . أنا دائماً الذى علىّ الحق» وقوله أيضاً : « أنه جاء طبعاً لأن فى البيت يوجد مريض » . وأيضاً : « هل أنا غلطت فى شىء » . إلى آخر هذه العبارات التى لا يمكن أن يكون وجودها مبرراً كافياً لترجمة النص كله إلى هذه العامية ، فالمعقول والمقبول أن يترجم توفيق الحكيم إلى اللغات الأجنبية ، أما أن يترجم إلى العامية ، فلا هو معقول ولا هو مقبول على الاطلاق .

ونترك حكاية الترجمة إلى العامية وننتقل إلى حكاية الإعداد المسرحى ، فالمعروف فى الدنيا كلها أن الإعداد المسرحى ما هو إلا نقل عمل فنى من وسط إلى وسط آخر ، من الوسط الروائى مثلا إلى الوسط الدرامى ، ليست كل رواية بطبيعة الحال ، وإنما الرواية التى تحتوى فى نسيج تكوينها على خيط درامى يجعلها صالحة للإعداد المسرحى . . صالحة لأن تتحول إلى عقدة وحركة ، إلى سلوك وتصرف ، إلى فعل وانفعال . فاذا سألنا ومن الذى يقوم بهذا الإعداد ؟ كان الجواب الطبيعى هو الكاتب نفسه ، إن كان عنده من الدراية الدرامية ما يمكنه من نقل عمله الروائى إلى هذا الوسط الجديد . هكذا فعل شتاينبك فى رواية « رجال وفئران » التى حولها

إلى مسرحية تحمل نفس الاسم ، وهكذا أيضاً فعل البير كامى فى رواية « الطاعون » التى مسرحها بعنوان « حالة الحصار » . فإن لم يكن الكاتب على استعداد للقيام بعملية التحويل هذه ، تصدى لمسرحة الرواية كاتب آخر على علم تام بفن الدراما ، بحيث يجىء جهده الإعدادى عملاً فنياً قائماً بذاته لا يقل عن العمل الأصلى فى درجات الخلق والابداع ؛ تماماً كما فعل كامى فى رواية «الممسوس» لدستويفسكى ، ورواية « الحرم » لوليم فوكنر ، وكما فعلت كيتى فرنجس فى مسرحية « إلى البيت يا ملاكى » التى أقامتها على رواية توماس وولف ، وكما فعل وليم ارشيبالد فى مسرحية « الأبرياء » التى أخذها عن قصة « دورة اللولب » لهنرى جيمس .

والغريب بعد هذا كله ، أن عكس هذا تماماً هو ما حدث فى « مصير الصرصار » ، فالمسرحية أصلاً مسرحية ، وكاتبها مؤلف مسرحى ، بل هو الأب البيولوجى للتأليف المسرحى عندنا ؛ ورغم هذا تجىء الدكتورة لطيفة الزيات وهى أصلا كاتبة روائية لتعد مسرحية توفيق الحكيم للمسرح ! فهل هذا معقول ؟ الذى أفهمه ويفهمه كل إنسان أن يقوم توفيق الحكيم مثلاً بإعداد رواية «الباب المفتوح » للمسرح ، أما أن يحدث العكس فهذا غير معقول ، وأكثر منه لامعقولية أن تتدخل الدكتورة فى تغيير نهاية المسرحية تغييراً كاملاً ، أفقد العمل كله دلالته ومعناه . فتوفيق الحكيم هنا يؤكد ضرورة البحث عن شكل جديد للمسرح ، كما أكد هناك ضرورة البحث عن اللغة الصالحة للمسرح ، إذ عمد إلى التخفف من حدة

الدراما والاستعاضة عنها بالمادة السخية الرفيعة ، والحوار البسيط غير المتكلف ، والصور الفذة الموحية ، تماماً كما فعل كوكتو فى « الآلة الجهنمية » التى تخفف فيها من حدة التوتر وقلق الترقب ، حين جعل الكورس يروى القصة كلها فى بدء المسرحية . وهذه جميعاً أبعاد لا يقوى عليها إلا الكاتب المتمكن من أصول فنه ، لأنها سريعاً ما تتحول فى يد غيره من الكتاب إلى حدوتة بسيطة ساذجة لا تكاد تنطوى على شىء .

ولا شك أن هذا هو ما قصد إليه الحكيم بقوله فى مقدمة مسرحية « يا طالع الشجرة » : « وليس عجيباً أن تتغير بؤرة الحساسية الفنية هذا التغيير ، فما دمنا فى صدد الفن الحديث فهذه هى بؤرة الحساسية الفنية فيه » . ولا شك أيضاً فى أن هذا هو المعنى المقصود من وراء تقديم مسرحية « مصير صرصار » بعد مسرحية « الجياع » إشارة إلى تطور فن الحكيم المسرحى .. من اهتمام كامل بالمضمون إلى اهتمام كامل بالشكل . ولكن الدكتورة جاءت فأضاعت هذه الأشياء جميعاً بتدخلها الكامل فى تغيير نهاية المسرحية ، فبدلاً من المحافظة على تموج شخصية البطلة ، ذلك التموج الذى قصد إليه الحكيم قصداً ، حين صورها قوية متسلطة واثقة من نفسها إلى حد الغرور ، ثم عاد فصورها خاضعة تائبة مضحية بشخصيتها لإنقاذ زوجها من المرض المفزع الذى حدثها عنه الدكتور ، مرض التشبه بالصرصار أو التحول إلى صرصار ، تماماً كما حاول بيرانجيه إنقاذ صديقه جان من مرض التشبه بالخرتيت أو التحول إلى خرتيت فى مسرحية يوجين يونسكو الشهيرة ؛

وأخيراً عاد فردها إلى ما كانت عليه . . قوية متعجرفة تتكلم بلهجة آمرة، تأمر زوجها أن يقعد ليرتب لها ملابسها وفساتينها حتى تعود من عملها ، فلا يملك إلا أن يطيع مرتداً كل الارتداد إلى طبيعته الحشرية، متنازلاً كل التنازل عن طبيعته البشرية ، وهو ما عبر عنه الحكيم تعبيراً رائعاً على لسان عادل الذى يصيح فى حزن مأساوى جليل : « يا أم عطيه .. هاتى الجردل والخرقة . . وأزيلينى من الوجود » .

أقول إن الدكتورة لطيفة الزيات أضاعت هذا كله بتدخلها فى تغيير نهاية المسرحية ، والوقوف بالحدث عند التحول الفجائى الذى طرأ على شخصية الزوجة ، تضحية منها لإنقاذ زوجها . وبذلك تحولت مسرحية الحكيم من عمل أقل ما يقال فيه إنه مسرحية ، إلى عمل آخر أكثر ما يقال فيه إنه تمثيلية إذاعية أو تليفزيونية تعالج مشكلة من مشاكل الحياة الزوجية .

ولا أدرى على عاتق من تقع مسئولية اختزال المسرحية إلى فصل واحد بدلاً من فصلين ، على عاتق المخرج أم على عاتق الدكتورة ؟

إن إسدال الستار على الفصل الأول ورفعه عن الفصل الثانى ليس معناه أجازة قصيرة تعطى للممثل ، ولا معناه استراحة قصيرة يدخن فيها المتفرج سيجارة أو يشرب زجاجة كوكاكولا ، وإنما معناه أن مرحلة بعينها من مراحل تطور الحدث الدرامى قد انتهت ، وأن فاصلاً درامياً يتحتم وقوعه هنا بين الفصلين . فإسدال الستار على خروج البطلة ورفعه بعد مرور أقل من دقيقة على انصراف الدكتور

ذلك الانصراف السريع ، معناه الانتقال بالحدث إلى المرحلة التالية التى تتهيأ فيها البطلة لاستقبال التحول المفاجىء الذى سيطرأ على سلوكها فى الفصل الثانى . المهم أن هذه المسئولية إن كانت تقع على عاتق المخرج ، فإنها لا تقلل كثيراً من الجهد الممتاز الذى بذله فى إخراج هذه المسرحية ، وبخاصة فى إدارة الحوار ، وتحريك الأشخاص ؛ فإذا أضفنا إلى جهده فى الإخراج توفيقه فى تصميم الديكور ، وبراعته فى تكوين الإضاءة استطعنا أن نقول إن حسين جمعة مخرج موهوب ، لم يصادف بعد العمل المسرحى الكبير الذى يفجر ممكناته الخلاقة . ولا يمنعنا هذا بالطبع من إبداء بعض الملاحظات على الإضاءة التى رغم روعتها لم تكد تتغير طوال المسرحية ، وكان فى إمكان المخرج استغلالها فى عمل تشكيلات تضفى على المراقف قيمة جمالية أغزر ، وخاصة مع الديكور الذى لا يعيبه إلا صغر مساحة الحمام بالقياس إلى حجرة النوم ، وكنت أفضل العكس لأن الحمام فى الحقيقة هو مركز الثقل الذى تدور فيه معظم أحداث المسرحية . أما عن اختياره لبطلى المسرحية . . سناء جميل وصلاح منصور فقد كان موفقاً فيه كل التوفيق ، بل لا أستطيع أن أتخيل إمكان أداء هذه المسرحية بدون هذين الاثنين بالذات .

كانت سناء جميل ممتازة كعهدنا بها دائماً . . ملأت المسرح وتشبعت بالدور وأسقطته على الجمهور ببراعتها النادرة . ولكنها بدلاً من أن تلتقط شخصية الزوجة الواثقة من نفسها ، المتحكمة

فى زوجها مما يجعلها تتصرف بيقين ولامبالاة ، كانت عصبية أكثر من اللازم ، حتى أدت بها هذه العصبية فى بعض الأحيان إلى التداخل فى الكلام مع صلاح منصور ، وإلى الوقوع فى بعض الأخطاء الأدائية كأن تقول : « قافل نفسه فى الحمام » بدلاً من « قافل على نفسه الحمام »،و« مش حا ياخد حمام خالص لا سخن ولا دافى » فتضطر إلى الاستدراك ولا ساقع .. كماأدت بها هذه العصبية إلى التمادى فى (الريتم) السريع والاستمرار فى (التون) الواحد، على العكس من صلاح منصور الذى تمكن من تلوين دوره والتحرك فى الأداء بحرية أكبر ، ولو أنه عمد إلى استخدام القفشات فعندما تقول له سناء « أصبح فى الحمام صرصار وبرغاء » يرد عليها بقوله « أبوكى السقا مات » ، كما عمد إلى التهريج مع الدكتور عندما كان يجرى الكشف عليه ، وإلى التنكيت أيضاً عندما كانا يتفرجان سوياً على مصير الصرصار !



محاورات نجيب محفوظ .. فوق المسرح !

.. أما أن نجيب محفوظ كاتب روائى كبير فهذه حقيقة أقرب إلى المصادرة ، بل هى الحقيقة التى شكلت منه أكبر كاتب روائى فى المنطقة العربية بأسرها ، وإن شكلت منه على الوجه الآخر ، حجر عثرة فى طريق تقدم الإبداع الروائى ، ولو أن تبعة ذلك تقع على عاتق الجيل الذى جاء بعده أكثر مما تقع على عاتقه هو . تماماً كما حدث بالنسبة لأرسطو فى العصور الوسطى إذ جاء فى ختام الفترة المتميزة بالأصالة من تاريخ الفكر اليونانى ، وكان نفوذه قد أوشك أن يبلغ ما للكنيسة من سلطان لا يحتمل النقاش ،وكان قد بات فى العلم وفى الفلسفة على السواء عقبة حقيقية فى سبيل التقدم .

وأما أن نجيب محفوظ كاتب مسرحى ، فهذه هى الظاهرة التى تحتمل النقاش ، بل هى الظاهرة التى تستدعى منا وقفة طويلة ،

على اعتبار أن نجيب محفوظ من كتابنا الشرفاء الذين يقدرون مسئولية الكلمة ، ويقدرون أيضاً ريادتهم للكثرة الكاتبة والقارئة من أبناء هذا الجيل . وربما كانت القيمة الكبرى لنجيب محفوظ هى أنه استطاع أن يتغلب على المثبطات فى الوقت الذى قاوم فيه المغريات ؛ فبينما كانت أضواء المسرح تجتذب إليها الطليعة الواعدة من كتاب الرواية والقصة القصيرة ، ظل هو وفياً لشكل الرواية ، يناضل من أجل أن يقدمه كأروع وأمتع شكل من أشكال التعبير .

ولكى ننصفه فى مجال المسرح ، لا بد أن ننسى شهرته المفرطة فى مجال الرواية ، وأن ننسى أيضاً الاتهامات التى وجهت إليه ، والتى جاءت أصلاً نتيجة لتلك الشهرة .

ولكن ، هل صحيح ما يقوله البعض من أن مسرحيات نجيب محفوظ امتداد لتطوره الفنى ، وأنه كان يرى الخط المنطقى لتطور الرواية كما يكتبها وقد انتهى حتماً إلى المسرح ؟

إن هذه النتيجة الخطيرة التى ينتهى إليها هؤلاء ، داخلين بها إلى مسرحيات نجيب محفوظ بدلاً من أن يخرجوا بها من تلك المسرحيات ، لا يكفى أن يعتمد فيها على حديث يدلى به الكاتب هنا أو تصريح يقوله هناك ، فما أكثر الأحاديث والتصريحات التى يرد بها الكاتب على وابل الأسئلة التى توجه إليه ، والتى لا يلزم بالضرورة أن تتخذ شاهداً على أعماله أو تفسيراً لها ، فضلاً عن أن كلام الكاتب نفسه لا يخلو من التناقض فى بعض الأحيان ، وإلا كيف تتفق العبارة التى قالها نجيب محفوظ فى مجلة « الكاتب »

والتى استند إليها هؤلاء النقاد . . . « إن الشكل الأدبى المناسب لأزمة العصر هو المسرح ، باعتبار أن المسرح هو الشكل الفنى الذى يرتكز أساساً على الجدل والحوار وصراع الأفكار » ، مع هذه العبارة التى قالها الكاتب نفسه فى تصديره لكتالوج العرض الذى قدمه مسرح الجيب . . . « وأفكارى تجد نفسها فى القصة دائماً . . ولكن لا مانع أن أرتاد المسرح ، رغم أنه كان يجب أن أعد نفسى له إعداداً مناسباً بما لا يقل عن ربع قرن » .

وربما كانت العبارة الأخيرة أفصح فى التعبير عن موقف نجيب محفوظ ، فهو لم يكتب للمسرح باعتباره كاتباً مسرحياً ، ولكنه كاتب روائى يعزف على أوتار المسرح ، أو يرتكز فى كتابته على شكل الجدل والحوار وصراع الأفكار ، دون أن يكون هذا الشكل بالضرورة شكلا من أشكال المسرح . وهذا ما أدركه الدكتور على الراعى بوعى ، وما عبر عنه بقوله : « فى ثرثرة فوق النيل . . يغازل نجيب محفوظ الروائى فن المسرح غزلا شديداً حقاً » .

لنتفق إذن على أن مسرحيات نجيب محفوظ التى ضمنها مجموعته الأخيرة « تحت المظلة » تدخل فى باب القصة القصيرة ، وأنها وإن ارتكزت على شكل الجدل والحوار وصراع الأفكار ، وتزيت بزى التعليمات المسرحية ، فإن هذا جميعه لا يجعل منها فناً مسرحياً بالمفهوم الاصطلاحى لتعبير الفن المسرحى ؛ صحيح أن نجيب محفوظ استطاع فى أعماله الأخيرة أن يرتفع بها إلى مستوى التجريد . . التجريد فى الفكرة ، والتجريد فى الشخصية ؛ فهو فى

مسرحية « التركة » يدور حول فكرة التراث بجانبيها الروحى والمادى ، ويدور فى مسرحية « النجاة » حول صراع الحب والموت ، وفى مسرحية « يحيى ويميت » يدور حول معنى البطولة والاستسلام . وهو أيضاً فى تناوله للشخصية يتناولها مجردة من كل مواصفاتها الذاتية ، بل مجردة حتى من أسمائها مكتفياً بالإبقاء فيها على الجوهر . . الفتى أو الفتاة ، الرجل أو المرأة ، الشاب أو الغلام ، الصديق أو العملاق . وصحيح أيضاً أنه استطاع أن ينقى الفكرة والشخصية جميعاً من كل تزيد فى التفاصيل ، وفضفضة فى فى السرد ، وترهل فى استخدام الألفاظ ، معتمداً فى صياغة حواره على الجمل القصيرة التى لا تزيد فى بعض الأحيان على الكلمتين وأحياناً على الكلمة الواحدة ، وصحيح بعد هذا وذاك أن تشبثه باللغة الفصحى فى صياغة حواره جاء متجانساً مع الجو التجريدى العام الذى أطلق فيه أفكاره ؛ ولكن الصحيح بعد هذا كله أن هذه العناصر مجتمعة هى التى أخفتت صوت العناصر الأخرى ، فاتحة الطريق واسعاً وممتداً أمام ما يمكن تسميته بالمحاورات المسرحية أو النقاش المسرحى ، ففى هذه المسرحيات الثلاث التى احتواها عرض « مسرح الجيب » لا نكاد نحس بنبض الشخصية ، ولا بعفوية الحوار ، ولا بسخونة العلاقات ، ولا بدموية الصراع ، ولا بضجيج العلاقة بين الرجل والمرأة ؛ ولا بشىء من هذا الذى يجعل من المسرح صورة مصغرة للحياة ، باعتبار أن « الدنيا مسرح كبير » . كل الذى نلقاه فى المسرحية الأولى « التركة » فكرة جدلية

بعينها خرجت من ذهن الكاتب لترتدى زى الشخصيات المسرحية ، مؤدى هذه الفكرة أننا ينبغى أن نحرص على تراثنا بجانبيه الروحى والمادى ، لأن التفريط فى أحد الجانبين يعنى التفريط فى الجانب الآخر ، فالمادة بدون الروح هباء لا معنى له . وهذا ما عبر عنه الكاتب بحجرة عتيقة فى بيت عتيق ، كان يسكنها ولى من أولياء الله ، أحس بدنو أجله فآثر أن يترك البيت وأن يلاقى ربه فى الخلاء ، ولكنه قبل أن يغادر البيت أوصى غلامه أن يرسل فى طلب ابنه العاق ليسلمه التركة ، ويحضر الفتى وبرفقته فتاة وكلاهما طامع فى الثروة :

الفتاة : آه لو يتحقق حلم الثروة !

الفتى : وتتحول الحارة الصغيرة إلى ملهى ليلى عالمى .

الفتاة : والمغامر الهاوى إلى قواد عالمى !

ولم يكن ذلك خافياً على الأب الولى ، فقد كان يراه بعين البصيرة ، ألم يقل لغلامه «سيجىء غارقاً فى الضلال صاحباً معه قرينة سوء» . المهم أن الغلام يسلم التركة للفتى ، الذى يرى أنها تحتوى أول ما تحتوى على مجموعة من الكتب الروحية فيصاب بخيبة أمل ، ولكنه سرعان ما يعثر على رزمة من الأوراق المالية فيصاب بالفرح الجنونى الذى ينسيه الكتب الصفراء ، ويجعله يدوس فوقها غير حافل بوصية الأب : «إنه يوصيك بألا تنفق منها مليماً واحداً قبل أن تستوعب ما فى هذه الكتب» . ولا يكاد الفتى يخرج من حلمه المجنون بالمال والثراء وكذلك الفتاة ، حتى يسطو عليهما من

يدعى أنه من رجال الشرطة ، فيهددهما ويتوعدهما حتى يقتسمان معه التركة . وفى اللحظة التى يحاول فيها الفتى أن يقتله غدراً ، ينقض عليه الرجل ويوقعه على الأرض ، ثم يكبله بحبل إلى أحد الكراسى ، ويكبل الفتاة هى الأخرى ويأخذ التركة كلها وينصرف .

ويفيق الفتى ليجد نفسه مكبلاً إلى الكرسى وكذلك الفتاة ، فيصرخان ولا من يسمع ، ويحاولان أن يفكا قيدهما ولكن بلا نجاح ولا أمل فى النجاح ، فيتركان نفسيهما فريسة للجوع والعطش ورؤى الأشباح وروح الميت الذى لم يوارى التراب . وهكذا تتاح لهما فرصة مواجهة النفس وسط الكابوس والظلام ورائحة الموت :

الفتاة : ماذا كان رأيك فى أبيك ؟

الفتى : كان دجالا كوحيده .

الفتاة : حدثونا فى كل موضع عن كراماته .

الفتى : حارة مخبولة مسطولة .

الفتاة : لكن الطمأنينة التى بثها فى القلوب حقيقة .

الفتى : ردى إلى ثروتى ، وأنا أغرقك فى بحر من الطمأنينة .

ويتشبث الفتى والفتاة كلاهما بمجىء الغلام لكى يوقد المصباح إكراماً لذكرى سيده ، ولكن أملهما فى النجاة سرعان ما يخبو عندما يرفض الغلام إنقاذهما مما هما فيه ، تنفيذاً لوصية الشيخ الذى أمره بألا يقدم له أية مساعدة إذا ما أهمل التركة . ولا يتم انقاذهما إلا فى الصباح عندما يقتحم الغرفة ضابط من الشرطة ، ومعه رجل فخم أنيق الملبس نتعرف فيه على المخبر القديم ولكن فى زى جديد، فهو

مهندس كبير من أشهر رجال الأعمال فى الدولة ، جاء مؤيداً بسلطة الشرطة ليشترى بيت ولى الله ، ويقيم مكانه مصنعاً للأجهزة الالكترونية . ومصنعاً للأجهزة الالكترونية بالذات ، لأن الكاتب يقصد إلى التأكيد على أن المعجزة فى العصر الحديث ، تخرج من مصانع العلم والتكنولوجيا لا من بيوت أولياء الله .

وعبثاً يحاول الفتى والفتاة أن يعرفا فى شخص المهندس الكبير الرجل الذى سرق الثروة بدعوى أنه من رجال الشرطة ، فالضابط يسخر منهما ، والسكرتير يتهددهما ، والمهندس يكتفى بإطلاق الضحكات الساخرة . وحتى لا يخرج الفتى من المولد بلا حمص ، يوافق على بيع البيت عملاً بنصيحة الفتاة ، وتنتهى المسرحية بفتح محضر التحقيق فيمن سرق الثروة .

وعلى الوجه الآخر من فكرة الصراع بين الروح والمادة فى مسرحية «التركة» ، نلتقى فى مسرحية «النجاة» بفكرة الصراع بين الحب والموت ؛ فها هنا أيضاً نلتقى برجل وامرأة كلاهما حبيس شقة مغلقة يحاصرها رجال الشرطة ، أما المرأة فهى هاربة ومطاردة تلجأ إلى شقة هذا الرجل طالبة منه الحماية ، دون أن ندرى ما جريمتها بالضبط . . قاتلة . . شريكة فى جريمة قتل . . سر جريمة . . لا ندرى ، المهم أنها تهدد الرجل بالانتحار إن هو أبلغ عنها أو أسلمها إلى الشرطة . ويزور الرجل صديق له ، ويدور بينهما حوار نعرف منه أن الرجل يخشى على نفسه من الشرطة ، لا لإخفائه المرأة ولكن لإخفائه أشياء أخرى «نحن فى زمن الخوف

من الشرطة ، أما شهامة الأساطير فقد ولى زمانها ! » .

وهكذا تحتوى الشقة على مجرمين لا نعرف ما جريمتهما بالضبط المهم أنهما مجرمان خائفان من حصار الشرطة ، خائفان من نفسيهما ، خائفان كلاهما من الآخر . . وعلى الشاطىء الآخر من اليأس يجيء الجنس ، تماماً كما يجيء الحب على الشاطىء الآخر من الموت ؛ فالرجل والمرأة يعطيان نفسيهما للحظة الراهنة ، كلاهما يتعاطى الآخر بغريزية ولا مبالاة ، كلاهما يعرف ضعف الآخر بوحشية وتعود على الإجرام ، كلاهما كالمحكوم عليه بالإعدام يقضى الساعات الأخيرة فى ترفيه وسمر قبل أن تجيء لحظة الختام :

الرجل : ترى ماذا يحدث فى الخارج ؟

المرأة : كما يحدث فى الداخل .

الرجل : ماذا تعنين ؟

المرأة : جرائم ترتكب باهتمام وجنس يمارس بلا اهتمام .

الرجل : وبلا حب ؟

المرأة : لحظات عناق تنتزع من بين الكلمات ولى الأذرع .

ويدق جرس الباب بإصرار وعناد ، فتظن المرأة أنها دقات الشرطة ، وتسرع إلى حقيبتها تتعاطى حبة ما دون أن ينتبه الرجل . وفى الوقت الذى تتحول فيه المرأة إلى جثة هامدة ، يتجه الرجل إلى فتح الباب ، فإذا به أمام صديقه القديم ، وهكذا تضيع حياة المرأة عبثاً فى الوقت الذى ذاقت فيه الحب حقاً . وما أن تقتحم الشقة قوات الشرطة المسلحة فى معركة مع العدو ، حتى تطلب من الرجل

أن ينجو بنفسه وبزوجته من الخطر ، فيحملها الرجل بين ذراعيه فرحاً بالنجاة ، دون أن يدرى أنها جثة هامدة ، وأنها نجاة زائفة ، وأن اليأس قد ركب موجة الأمل ، كما ركب الموت قارب الحب .

أما البعد الثالث فى هذه الثلاثية المسرحية فيتمثل فى معنى الصراع بين البطولة والاستسلام ، وهو الصراع الذى تحتويه المسرحية الثالثة « تميت وتحيى » . ويتجسد الصراع هنا أيضاً كما فى المسرحيتين الأخريين بين فتى وفتاة ، الفتى يحن حنيناً جارفاً إلى معانى البطولة والتضحية والاستشهاد ، والفتاة تحن حنيناً مماثلاً ولكن إلى الحب والخصوبة والإنجاب ؛ الفتى يستجيب إلى نداء الأسلاف ، نداء « الصرخات المدوية تتوارى فى أعقابها الفئران فى الجحور ، ولذة التساؤل المفعم بالقلق أمام احتمالات الحياة والموت » ، والفتاة تحن إلى نداء الأنثى ، نداء « تفتح القلب . وتألق الأزهار ، وجنى الثمر » :

الفتاة : إنها اللعنة القديمة التى تطارد التعساء .

الفتى : الحق إنها تطارد الأحياء .

الفتاة : وعلى الأحياء أن يحذروها . إنى أدعوك إلى السعادة الحقيقية فى الوجود .

الفتى : حتى السعادة تنقلب أحياناً بين أيدينا تراباً وخجلا .

الفتاة : يا لك من جاحد .

الفتى : لا أنكر عهدك ، ولكنى أخشاه ، أخشاه فى لحظة انحدارى الراهنة ، وأراه من موقفى الدامى ذا جاذبية مخيفة تعمى البصر .

وتدوى كلمات الفتى فى الوراء وفى الأمام ؛ فى الوراء حيث أصوات الأسلاف ، وفى الأمام حيث تلوح رصاصات المعركة ، وبين نداء الأسلاف وقصف المعركة ، يتجسد رجع الصدى فى ثلاثة أبعاد اختار لها نجيب محفوظ ثلاث وظائف تجريدية ، هى على الترتيب . الطبيب والعملاق والشحاذ ، الأول يشخص له مرضه ؛ فاذا هو مرض العصر ، القلق ، والمغامرة ، والبطولة ، والتضحية، والاستشهاد ، وجنون العظمة ، ومعانقة الحرية ، والارتماء فى أحضان الكبرياء . ويصف له الدواء فاذا هو على حد قوله : « دواء واحد لا بديل له ، وهو أن تسير إذا سرت على يديك ، أن تسمع بعينيك، أن ترى بأذنيك، أن تتذكر بعقلك ، وأن تعقل بذاكرتك » .

ويسلمه الطبيب إلى العملاق ، الذى يحاول أن يمد له يد النجاة ، ولكنها فى نظر الفتى يد آثمة ملطخة بالدماء ، لأنها النجاة الرخيصة ، والأمن السهل ، نجاة المذعور وأمن الجبان :

الفتى : وماذا تريد ؟

العملاق : أن أساعدك .

الفتى : فى أى شىء ؟

العملاق : فى قهر عدوك .

الفتى : ولكنى لم أطلب مساعدة أحد .

العملاق: وهذا يجعل من تقدمى إليك سلوكاً جديراً حقاً بالصداقة !

الفتى : ومن الذى أرسلك ؟

العملاق : قل إنها العناية الإلهية .

وأخيراً يسلمه العملاق إلى الشحاذ ، فاذا به شحاذ غريب حقاً،

لا يملك شيئاً ولا يطمع فى شىء ، هرب من الملجأ الذى كان يجد فيه الأكل والشراب والنوم والحياة النظيفة ، لأن الحرية عنده أفضل من الأمن نفسه ، والانطلاق فى نظره أفضل من قسوة النظام ؛ وسرعان ما يتعرف فيه الفتى على مثال الإنسان العصرى الذى يعرف كيف يتواءم مع أدران العصر الحديث :

الفتى : يخيل إلى أنك شحاذ مثقف !

الشحاذ : أعرف أشياء كثيرة .

الفتى : مثل ماذا ؟

الشحاذ : أن أرى بأذنى .

الفتى : وماذا أيضاً ؟

الشحاذ : وأن أسير على يدى !

وفى النهاية لا يملك الفتى إلا أن يطيح بهؤلاء الأشخاص جميعاً ؛ الطبيب ، والعملاق ، والشحاذ ، فهم فى نظره الوباء ذاته الذى يصيب العصر ، ويرين على وجهه ؛ والصواب هو ما رآه فى نداء الأسلاف الذين يهيبون به ألا يمضى قدماً فى معركة البطولة والشرف ، لأنه لا معنى لخير يجىء لحساب الشر ، ولا لجمال يكون من أجل القبح . وتكون آخر كلمات الفتى : «ينابيع الحياة الحقة مهددة بالجفاف ، أشواق القلب الخالدة يساورها الضياع ، سحقاً للوحشة التى تذبل فيها معانى الأشياء . . إنى ذاهب . . » .

تلك هى المحاور الرئيسية التى تدور عليها مسرحيات نجيب محفوظ الثلاث : «التركة» و «النجاة» و «يميت ويحيى» ؛ فإذا

كانت المسرحية كما يقول نجيب محفوظ نفسه: «لا تحيا وحدها، يلزمها مخرج وممثلون ونقاد وجمهور» . فلنبدأ بالمخرج لنرى كيف تعاطى هذه الثلاثية المسرحية .

فى تقديرى أن أحمد عبد الحليم انطلق من تناقض لاشعورى فى إخراجه لهذه المسرحيات ، ففى الوقت الذى ينظر فيه إلى مسرحيات نجيب محفوظ على أنها أعمال مسرحية متكاملة مضموناً وشكلاً : «وتعتبر هذه المسرحيات أول إنتاج مسرحى مباشر للأستاذ نجيب محفوظ كسر به قاعدة الإعداد المسرحى لقصصه» ، يعود فيقول فى الكلمة نفسها التى جاءت فى «كتالوج» العرض المسرحى : «ثم سجلت رؤيتى الخاصة بادماج المسرحيتين الأخيرتين «النجاة — يميت ويحيى» معطياً إياهما وحدة موضوع واحدة . . هذا وقد قام مصطفى بهجت مصطفى بصياغة رؤيتى ، مؤكداً بذلك وعيه الدرامى ،وفهمه العميق لأدب نجيب محفوظ» .

فكيف يتفق أن تكون مسرحيات نجيب محفوظ إنتاجاً مسرحياً مباشراً ، فى الوقت الذى يدمج فيه المخرج مسرحية فى مسرحية أخرى ؟ وكيف تكون هذه المسرحيات كسراً لقاعدة الإعداد المسرحى بالنسبة لقصص نجيب محفوظ ، فى الوقت الذى يعهد فيه المخرج إلى مؤلف آخر بصياغة رؤيته لهذه الأعمال ؟ فإما أن تكون أعمال نجيب محفوظ أعمالاً مسرحية بحق تقدم كماهى على المسرح بحيث يكون المسئول عنهاهو نجيب محفوظ ، وإما أن يعهد بها إلى معد مسرحى بحيث يكون المسئول عنها هو هذا المعد الجديد ؛ أما أن

تكون مسرحاً ولا مسرح فى وقت واحد ، أن يكون المسئول عنها نجيب محفوظ ومصطفى بهجت مصطفى معاً، فهذا هو الخلط الشديد الذى لا يقبله أحد .

إن المسرحية – أى مسرحية ، قديمة كانت أو معاصرة ، تقليدية كانت أوتجريبية لا بد أن تحتوى على تلك الوحدة العضوية التى تجعل منها عملاً فنياً متكاملا ، فإذا سقطت هذه الوحدة سقط من العمل الفنى أهم عنصرمن عناصره . وإذا كانت تلك قاعدة نقدية ثابتة من أيام أرسطو إلى أيام لسنغ إلى أيام اليوت ، فكيف يستبيح المخرج لنفسه أن يدمج مسرحيتين إحداهما فى الأخرى « معطياً أياهما وحدة موضوع واحدة » ؟

وعلى افتراض أننا قبلنا مبدأ الإعداد المسرحى تجاوزاً ، فما هى الرؤية الخاصة التى ارتآها المخرج ، والتى قام مصطفى بهجت مصطفى بصياغتها ؟ هل يكفى أن تلصق المسرحيتان إحداهما بالأخرى ، وأن تؤلف لها مقدمة قصيرة لا تكاد تدل على شىء ، ليقال إنها صياغة لرؤية المخرج ؟ وهل كانت مثل هذه المقدمة بحاجة إلى مؤلف مسرحى آخر ليقوم بصياغتها « مؤكداً بذلك وعيه الدرامى ، وفهمه العميق لأدب نجيب محفوظ » ؟

فى تقديرى أنه لو كان المخرج قد قدم المسرحيات الثلاث كما هى ، معفياً نفسه من عناء تلك الرؤية الخاصة ، ومعفياً المعد من عناء صياغتها ، لأراحنا من عناء الاجتهاد فى تفسير هذه الرؤية التى لم نجد لها أى مبرر أو تفسير .

فإذا تركنا هذه النقطة جانباً ودخلنا فى قلب عملية الإخراج ، لواجهتنا مشكلة رئيسية كان ينبغى على المخرج أن يحدد موقفه منها منذ البداية ، تلك هى مشكلة لغة الحوار ؛ فلا يزال نجيب محفوظ من المؤمنين بقدرة اللغة الفصحى على إيصال المعنى وإبلاغ الفكرة ، مع محاولاته الجادة والرائعة لتطوير الحوار الفصيح بحيث يستوعب حيوية الحوار العامى وبساطته . ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نقول إنه استطاع أن يحصل على اللغة الثالثة التى نبحث عنها جميعاً فى صياغة الحوار ، والتى تجمع بين البساطة والفصاحة ؛ فلا يزال حواره يحتوى على بعض الألفاظ البليغة أو الغليظة التى لا تسعف الممثل فى حركته، بل والتى تعوق انطلاقه فى أكثر الأحيان، الأمر الذى اضطر بعض الممثلين اضطراراً إلى الخروج على تلك الألفاظ واستبدالها بألفاظ أخرى عامية ، فجاء الحوار بعامة مزيجاً من العامية والفصحى ؛ وبذلك ضاعت علينا متعة الاستمتاع بجو واحد متجانس ، فصيحاً كان أو عامياً .

على أن هذا جميعه لايلغى القيمة الإيجابية لخط الإخراج الذى التزمه أحمد عبد الحليم ، والذى مكنه من ضم المسرحيات الثلاث فى خيط متجانس، يمثل فى النهاية « مدى انفعال كتابنا بمعركة الخلاص » ، سواء تمثل هذا الخط فى ضرورة حفاظ الأبناء على تركة الأسلاف ، أو فى تحملهم عبء الرسالة ، أو فى التماسهم النجاة عبر طريق الحب والبطولة والفداء . وهذا جميعه هو ما جسده المخرج فى رمز الكف القابض على خشبة المسرح ، يجمع بين

المسرحيات الثلاث من ناحية ، ويؤكد من ناحية أخرى معنى التشبث بالأرض إلى حد الاستشهاد . وكان المخرج موفقاً إلى حد كبير فى توزيع الأدوار وبخاصة أدوار المسرحية الأولى « التركة » ، تليها المسرحية الثانية المسماة « النجاة » . وباستثناء محمود حجازى فى دور الطبيب لم يكن موفقاً فى توزيع أدوار المسرحية الأخيرة ، « يميت ويحيى » ، أو بتعبير أدق لم يكن دور الفتى فى حاجة إلى نجم سينمائى مشهور من طراز شكرى سرحان ، ولا كان دور الفتاة فى حاجة إلى تكرار ظهور ممثلة كبيرة مثل محسنة توفيق .

ولا شك أن ديكور « التركة » الذى قام بتصميمه وتنفيذه الفنان سمير زكى ، ساعد المخرج مساعدة واضحة فى تهيئة الجو الفنى الذى أبرز مضامين النص ، والذى كسى العرض برداء من الواقعية الظاهرية ، وجعله يحتمل التفسير على مستويين .. المستوى الواقعى العادى الذى يصور حدثاً ممكن الوقوع فى ظروف الحياة اليومية ، والمستوى الرمزى أو الإيحائى الذى نستشف منه أبعاداً أكثر عمقاً وأبعد مدى . ولقد ساعد المخرج فى تجسيد رؤاه ، وفى الحفاظ على المستويين كليهما ، والتنقل بينهما بيسر وطلاقة ، الأداء التمثيلى الرائع لكل من حمدى أحمد ومحسنة توفيق معاً ، وأقول معاً لأنهما استطاعا بالفعل أن يشكلا وحدة تمثيلية متجانسة وكأنهما ممثلان يؤديان دوراً واحداً ولكنه مزدوج ، يتم فيه التقابل الكيفى بين الإثنين على نفس المستوى وبنفس الكفاءة ، وعلى الرغم من قلة ظهور حمدى أحمد على المسرح ، إلا أنه استطاع أن يكشف عن فنان مسرحى له حضور فذ فوق خشبة المسرح . أما عبد المحسن

سليم فلم يكن فى مثل تدفق هذين الممثلين وانطلاقهما ، كان منفعلاً فى بعض الأحيان ومفتعلاً فى أحيان كثيرة .

وإذا استعدنا مسرحية « النجاة » بمعزل عن المقدمة الفجة التى أشرنا إليها ، لاستوقفتنا فى هذه المسرحية الحركة السريعة المتلاحقة التى وفق المخرج فى إدارتها وتوزيعها على فريق الممثلين . وقد استطاع المخرج من خلال تركيزه على عنصر الحركة فى هذه المسرحية ، أن يبرز الحدث الأصلى ويصعده ، مضفياً على المضمون عمقاً فى المعنى وغنى فى الإيحاء ، وقد ساعده فى ذلك اختياره الموفق لكل من جلال الشرقاوى فى دور الرجل ، وعايدة عبد العزيز فى دور المرأة ، لقد استطاع هذا الثنائى فى مسرحية « النجاة » أن يكون على نفس المستوى الذى شهدناه من الثنائى حمدى أحمد ومحسنة توفيق فى مسرحية « البركة » ، وبمقدار ما كان حمدى أحمد هناك أكثر حضوراً كان جلال الشرقاوى هنا أكثر إبهاراً ، لقد كشف فى هذا الدور عن ممثل كبير حقاً يعرف وقع دبيبه المسرحى ، معرفته بإيقاع صوته الأدائى ، فضلاً عن قدرته الفائقة فى ملء الفراغات التمثيلية سواء بالإيماءة أو بالاستدارة .

ولو استطاع المخرج أن يحكم نهاية هذه المسرحية ، وهى النهاية الرقيقة الشاعرة التى تحمل داخل رقتها وشاعريتها تلك المفارقة الدرامية العنيفة ، والتى ضاعت فى فوضى دخول قوات الشرطة المسلحة واقتحامها للشقة ؛ أقول لو أن المخرج أحكم هذه النهاية الإحكام الذى يبرز عنصر المفارقة ويؤكده ، لأكسبها عمقاً درامياً غير عادى . كذلك لم تكن بعض قطع الإكسسوار فى المستوى اللائق

أو المطلوب ، وبخاصة قطعتى البار والتليفزيون .

وكما استبعدنا المقدمة فى استعادتنا لمسرحية « النجاة » ، لا بد لنا من استبعاد النهاية فى استعادتنا لمسرحية « يميت ويحى » ، تلك النهاية الفجة هى الأخرى ، التى جاءت ملصقة بالنص لصقاً هزيلاً لا يخلو من الخطابية والمباشرة . ولو تركت النهاية كما هى حيث يمضى الفتى إلى المعركة مزوداً بنداء الأسلاف ، معركة لا نعرف بالضبط ما هى لأنها أى معركة وكل معركة ، لاكتسبت المسرحية ككل الكثير من الغنى والثراء . والواقع أن إحساسنا بضخامة مسرح الحكيم ، وبأننا أصلاً ضيوف على مسرح الجيب ، لم يتضح فى المسرحيتين الأولين مثلما اتضح فى هذه المسرحية الأخيرة ؛ فالمسرحية مسرحية جيب حقاً ، ولكنها معروضة على مسرح ضخم ، الأمر الذى جعل الإطار المادى للمسرحية أعرض بكثير من المضمون التجريبى الذى تقدمه ، وجعل أيضاً الممثلين يبدون كما التائهين فى فراغ كبير ، كل منهم يجرى وراء الآخر ، وكل منهم يتبادل موقعه المكانى لا لشىء إلا لملء الفراغ .

وكما سبق أن قلت لم يكن دور الفتى فى حاجة إلى نجم سينمائى مشهور من طراز شكرى سرحان ، كان يكفيه ممثل ناشىء على قدر من الموهبة ، لذلك لا أرى مبرراً كافياً للحكم على شكرى سرحان فى هذا الدور ، وما يقال عن دور الفتى يقال مثله عن دور الفتاة ، الذى لم يكن هو الآخر بحاجة إلى ممثلة كبيرة من طراز محسنة توفيق ، وكان يكفيه ممثلة ناشئة واعية وواعدة .

أما محمود حجازى فى دور الطبيب ، فقد كشف بحق عن

ممثل واعد يتمتع بموهبة فذة فى الحضور على المسرح ، ويكشف من خلال كتلة جسدية مرنة ، ونبرات صوت واضحة ، ولفتات ذكية ومعبرة عن معدات ممثل كبير ، ويا حبذا لو أقلع محمود حجازى عن وهم الإخراج ، وعكف على تفجير كل هذه الطاقات التمثيلية الخلاقة . أما الممثل الناشىء ابراهيم عبد الرازق فلم يكن فى اللياقة الفنية التى كنت أتصورها ، كان يمثل ويعى تماماً أنه يمثل ؛ لا تدفق ولا تلقائية ولا انطلاق ، وإنما وعى كامل بحركته التمثيلية ، وإحساس كامل بذاته لا بدوره ؛ إن ابراهيم عبد الرازق ينقصه الكثير من فن الأداء لدى الممثل الحديث ، وبخاصة الأداء الحركى والأداء الصوتى ، ولو عنى بصقل حركته التمثيلية عنايته بمخارج الأصوات ، لكان أفضل من ذلك بكثير .

تبقى كلمة أخيرة تقال فى الممثل أحمد عبدالحليم ، الذى أدى دور الصديق فى المسرحية الثانية « النجاة » ببراعة تكشف عن مقدرة تمثيلية واضحة ، وتؤكد رأيى القديم فى هذا الفنان ، من أن صوت الممثل فى أعماقه أقوى وأروع من صوت المخرج ، وأن فن التمثيل يخسر باتجاهه إلى الاخراج بأكثر مما يكسبه هذا الفن الأخير .

وبعد ؛ فإذا كانت المسرحية كما يقول نجيب محفوظ « لا تحيا وحدها ، يلزمها مخرج وممثلون ونقاد وجمهور » ، وكانت مسرحياته الثلاث .. التركة والنجاة ويميت ويحيى ، قد توافرت لها عناصر الإخراج والتمثيل فضلاً عن النقد ، ترى هل استطاعت هذه المسرحيات حقاً أن تخرج إلى الحياة ؟ فى تقديرى أن الإجابة على هذا السؤال ينبغى أن تترك للعنصر الأخير .. للجمهور .

المسرح العالمى إما أن يقدم بعالمية أو لا يقدم على الاطلاق ، أما أن يقدم هكذا هزيلاً شاحباً لا نبض فيه ولا حياة ، فحرام وأكثر من حرام . حرام لأنه استهتار بالنص ومؤلفه ، وأكثر من حرام لأنه استهتار بالمسرح وجمهوره ؛ والخطورة فى ذلك — كما سبق أن قلت ، وكما هو حاصل الآن — إنصراف الجمهور عن المسرح الجاد ، إما إلى المسرح التجارى أو الرخيص ، أو إلى أى شكل آخر من أشكال التعبير .

هذا هو اليقين الذى خرجت به من « المسرح العالمى » ، بعد أن شاهدت مسرحية «السحاب» للشاعر الكوميدى العريق أريسطوفانيس، والتى قدمت على خشبة هذا المسرح العالمى .

والواقع أن عرض هذه المسرحية يثير أكثر من تساؤل ، ويهيج أكثر من سؤال ؛ وهى فى الحقيقة أسئلة على جانب كبير من

الأهمية ، لأنها جزء من الأزمة المنهجية التى يعانيها مسرحنا الراهن . . أزمة التعرف على ذاته الحقيقية من خلال معرفته بالتيارات الإبداعية فى العالم من حوله . فى طليعة هذه الأسئلة ، السؤال عن مشروعية النص العالمى الذى يقدم ، ومدى ما ينطوى عليه من قيمة فكرية وفنية تخدم مسرحنا العربى فى مسيرته الصاعدة نحو إثبات وجوده واختيار ماهيته ، فليست كل مسرحية « عالمية » صالحة بالضرورة لتقديمها إلى جمهور مسرحنا العام ، طالما كان هناك ما هو « أنفع وأرفع » فنياً وفكرياً وعلى المستوى الثقافى . فإذا سألنا فى ضوء هذه الاعتبارات عن العوامل التى تبرر تقديم مسرحية « السحاب » لمؤلفها نفسه فضلاً عن غيره من الكتاب ، لما وجدنا التبرير الكافى ، بل لما وجدنا تبريراً على الإطلاق . ولكيلا يكون حكمنا عاماً أو من قبيل التعميم ، نسأل ما الذى تقوله مسرحية « السحاب » لأريسطوفانيس ؟

إن مسرحية السحاب ليست أكثر من مسرحية كوميدية هازلة وهازئة ، كتبها أريسطوفانيس فى ظروف حضارية بعينها ، لكى يسخر بها من الفلاسفة الطبيعيين من ناحية ، وجماعة السوفسطائيين من ناحية أخرى ، متخذاً من « سقراط » ظلماً واجحافاً مركزاً لهذه السخرية . فهو عند الشاعر المسرحى رمز لتهافت الفلاسفة الطبيعيين ، أولئك الذين ينكرون الآلهة ، ويفسرون الأشياء بإرجاعها إلى قوى الطبيعة ، وإلى عناصرها البسيطة من ماء وهواء ونار وتراب . وعلى ذلك فالسحب فى تفكير هؤلاء الفلاسفة ، وعلى مستوى التعبير المجازى هى الآلهة .

وسقراط عند أريسطوفانيس أيضاً رمز لمغالطة السوفسطائيين ، أولئك الذين كانوا يعلمون الشباب كيف يقلبون الباطل حقاً والحق باطلاً بقصد تغليب المنفعة الذاتية الخاصة على الصالح العام ، فالحق ما يراه أي إنسان حقاً إذا كانت مصلحته تقتضي ذلك ، حتى ولو جاءت هذه المصلحة على حساب سعادة المدينة .

ولكي يعرض أريسطوفانيس فلسفة أولئك وهؤلاء جميعاً على لسان سقراط ، كما لو كان سقراط هو المسئول عنها ، أو كما لو كانت هي فلسفته ؛ عمد إلى شخصية فلاح عجوز يسمى « ستربسياديس » يملؤه القلق العنيف من جراء الديون التي أغرقه فيها ابنه ، نتيجة لإدمانه المراهنات في سباق الخيل ، ويلح عليه الدائنون أن يؤدي دينه ، فيخطر له أن يعلم الشاب تحت إرشاد سقراط كيف يقلب الباطل حقاً في الظاهر حتى يهرب من سداد الديون ؛ ولكن الابن « فيديبيديس » يرفض نصيحة أبيه ، فيقرر « ستربسيادیس » أن يذهب بنفسه إلى المدرسة ، ليتعلم منطق الباطل .

وما يكاد يلتحق « بمتجر الأفكار » لسقراط حتى يجد الفيلسوف معلقاً في سلة من السلال ، غارقاً في تأمل السماء ؛ ويدور بينهما حديث يستدرج فيه سقراط إلى القول بأن خالق كل شيء هو السحب لا الآلهة ، وبعد أن يشرح سقراط فلسفته في الطبيعة المادية ، وبعد أن تظهر جوقة « السحب » لتغني أناشيدها في الفضيلة والعدالة ، يظهر سقراط ثانية وقد أنهكته محاولة تعليم « ستربسيادیس » أي شيء ، فإن عقل هذا الفلاح قد ركب بحيث لا يتعلم شيئاً سوى

« فن المجادلة الباطلة » ، لذلك يغرى سقراط الإبن فيدبيديس بأن يحل محل أبيه . وينجح سقراط فى تعليم الابن المنطق الظالم والجدل الخداع ، بحيث يعود إلى بيته ليضرب أباه ضرباً عنيفاً ، مبرهناً له على صواب سلوكه وسلامة منطقه ، وأخيراً لا يجد الأب مفراً من الكفر بفلسفة سقراط التى أفسدت الشاب ، ومن استغفار « زيوس » والتوبة إليه ، رجوعاً إلى حكمة الآباء والأجداد .

وهكذا تنتهى المسرحية بإدانة سقراط والسخرية به ، لعدم عبادته الآلهة التى تعبدها المدينة ، ولإحلاله آلهة جديدة محل هؤلاء ، ولإفساده الشباب بتعليمهم كيف يقلبون الباطل حقاً فى الظاهر . وهى نفس عريضة الاتهام التى وجهت إلى سقراط ، وأدت إلى محاكمته والحكم عليه بالموت : « سقراط شرير ، غريب الأطوار ، يبحث فى دخائل الأشياء مما يقع تحت الأرض وفوق السماء ، ويقلب الباطل حقاً فى الظاهر ، ثم يعلم كل هذا للناس » .

فإذا علمنا الآن أن محاكمة سقراط كانت باطلة ، وأن الحكم عليه كان ظالماً ، وأن جلادى سقراط بل أثينا كلها ظلت تغسل عارها من قبل الميلاد إلى ما بعده ، حتى جعلت محاورة الدفاع من سقراط الشهيد الأول للعقل على نحو ما جعلت الأناجيل من المسيح الشهيد الأول للإيمان ، أدركنا على الفور مدى إساءتنا فى حق الفلسفة بعامة وهذا الفيلسوف بوجه خاص ، بتقديم هذه المسرحية على الجمهور العام ، الذى لا يعرف كثيراً عن الفلسفة اليونانية ولا عن شيخ فلاسفة اليونان .

والغريب رغم هذا كله أن يجيء الدكتور على نور مترجم المسرحية ، ليقول فى الكلمة التى توزع على الجمهور : « إنك أمام شاعر كوميدى يخدم مبادئ عليا فى الحق والعدالة والاشتراكية . . يخدمها خدمة فنية من خلال الهجاء المباشر ، والسخرية ، والتهكم ، وفضح المتناقضات » إلى أن يقول : « وانصافاً لسقراط وأريستوفان أنبه بأن الكوميديا كتبت سنة ٤٢٥ ق . م تمثل فترة الشك فى مطلع حياة سقراط الفيلسوف ، وأريستوفان معذور لأنه يحكم بحكم المجتمع فى عصره » فأى تناقض فى هذا الكلام : أريستوفان الذى يخدم مبادئ الحق والعدالة والاشتراكية معذور لأنه يحكم بحكم المجتمع فى عصره ، معذور لأنه يأخذ سقراط بأقوال الفلاسفة الطبيعيين ، وهو الذى أعلنها مراراً . . « لا شأن لى قط بالتفكير التأملى فى الطبيعة المادية » ، معذور لأنه يحاسب سقراط على سفسطة السوفسطائيين وهو الذى أنفق زمنه كله ساخراً منهم ، كاشفاً عن جهل من كانوا يزعمون لأنفسهم حكمة حتى كان يقول : « ما علة تسميتى بالحكيم واشتهارى بهذه السمعة السيئة ؟ » .

ثم من قال إن إدانة سقراط كانت نتيجة لحكم المجتمع فى عصره ، وهو الشيخ الذى أحبته المدينة وأحبه الشبان ولم تتآمر عليه إلا فئة من الحكام ، رأت فى آرائه الجادة وتعاليمه الجديدة خطراً عليها فلفقت له هذا الاتهام ؟ ألم يكن أرسطو واحداً من أبناء هذا المجتمع الذين رأوا فى سقراط « رجلا شغل نفسه بمكارم الأخلاق » ؟

وأخيراً ما دخل « الاشتراكية » فى مسرحية كتبت فى القرن

الرابع قبل الميلاد ، أغلب الظن أننا لو استخدمنا التعبيرات المعاصرة فى تقويم أريستوفان لقلنا إنه كاتب رجعى آمن بتعاليم الأسلاف وبآلهة الإغريق ، وناهض كل قوى التقدم فى عصره سواء كان هذا التقدم على المستوى الفكرى ممثلا فى سقراط « السحاب » الذى رأى وجوب الاحتكام فى أمور الحياة كلها إلى العقل لا إلى الخرافة أو الأساطير ؛ أو على المستوى الاجتماعى ممثلا فى يوربيا س « الأكرانيون » الذى كان ينتسب إلى جماعة الكتاب التقدميين من الشبان ، وأقدم على تحقير أساطير الماضى منادياً بضرورة التحرر من التقاليد ، والبعد عن التزمت ؛ أو على المستوى السياسى ممثلا فى « كليون » (الفرسان) الزعيم الشعبى الذى كانت الديمقراطية الأثينية فى عهده لا تزال قوية لم تنل منها الأحداث .

ولو كانت هناك كلمة فى تقويم هذه المسرحية أود لو كنت أنا قائلها ، لكانت هى كلمة الناقد المسرحى الكبير ألاردايس نيكول الذى قال عنها : « ويصعب تقديرمزايا هذه المسرحية لأن الشخصية الرئيسية التى اختارها كانت شخصية سقراط . وقد أظهره فى صورة هزلية لا علاقة لها بالواقع . وإذا كان اهتمامنا قد تعلق أساساً بموضوع الهزل . فاننا نكون مضطرين إلى اعتبار هذه المسرحية ظالمة وسخيفة وغليظة فى غباء » .

بعد ذلك ننتقل من « المسرحية — النص » إلى « المسرحية — الترجمة » لنجد أنفسنا أمام سؤال آخر عن أسلوب التناول الكوميدى ، أو اللغة التى تترجم بها المسرحية الكوميدية ؛ فما أكثر

الكلام الذى قيل فى هذا الموضوع ، وما أيسر تصنيفه إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية أحدها يأخذ بالعامية الخالصة ، والآخر يتجه نحو الفصحى ، والأخير ينادى بلغة ثالثة تقرب المسافة بين اللغتين ، فتكون بحق هى لغة التخاطب أو لغة المسرح ؛ وتلك هى اللغة التى يمارسها توفيق الحكيم ، والتى لا هى عامية ، ولا هى فصحى ، وإنما هى عامية وفصحى فى وقت واحد ، أعنى أنها إذا قرئت مشكولة كانت فصحى ، وإذا قرئت بلا تشكيل كانت عامية ، المهم أن لغة الحكيم هذه هى أسعد المحاولات التى قدمت حتى الآن لحل المعادلة الصعبة التى يعانى منها مسرحنا العربى المعاصر ، ولكن ها هو الدكتور على نور يطلع علينا بمحاولة جديدة لترجمة المسرح الكوميدى إذ يقول : « ولقد راعيت فى منهج الترجمة أن تكون فصحى العامية (لغة مسرح) وعلى مستوى لغة أريستوفان الشعبية » . فما هى فصحى العامية هذه ؟

إن فصحى العامية هذه ليست أكثر من مسخ وتشويه للغة العربية الفصحى ، فضلا عن اللغة العامية ؛ إنها لا تزيد فى كثير أو قليل على لهجة القاهرة المحلية التى يلوكها المثقفون وأنصاف المثقفين ، لهجة نظيفة منتقاة . . كلماتها ممطوطة ومستحدثة . . تكاد تقتصر على هذه الفئة دون غيرها من الفئات . أما العامية بحق ، العامية التى نسمعها مع ضربات الفأس فى الحقل ، وهدير الماكينة فى المصنع ، وعراك النسوة فى الأزقة والحوارى ، أو حتى فى قاع المدينة، فشىء آخر غير العامية أو « فصحى العامية » هذه ؛ التى نجدها فى ترجمة هذه المسرحية .

خذ مثلا هذه العبارات التى ترجمها الدكتور على نور إلى لغته الجديدة ، وانظر ماذا تكون : « يوه ؟؟ أيوه ؟؟ يازيوس ياملك الأوليمب ؟ يا منجى ؟ لياليك مالها طويلة ؟ من غير نهاية ؟ ألا تنجلى بصباح ؟ » وهذه العبارة أيضاً : « همه ثقيل ابنى ذا ، يده سائبة ، خيوله ، ديونه ، وهو ، ولا على باله ، فائق ورائق لمزاجه وبس » وأيضاً هذه العبارة : « اتخمد حبة وحبتين ، بكره تنزل كل الديون دى على نافوخك الله يجحم السبب ؟ ؟ اللى خلانى آخذ أمك ؟ ؟ كنت فلاح سعيد ، منطلق ، ما أعرف للدنيا هم ، وأنا فيها عصفور مزقطط » . وأخيراً هذه العبارة : « ماذا تقول ؟ الجرجير فكر وتفكير ؟ انزل انزل يا شيخ . . انزل ياسقرطة علمنى الصنعة التى جئت من أجلها » . وهكذا وهكذا لأن أمثال هذه العبارات كثير وليس لها من تبرير إلا أن يكون قول المترجم : « وهناك فرق كبير بين اللغات كعامية ، وصفات اللغات كسوقية وحوشية ، وأعتقد أن جمهور النقاد فى بلدنا مدرك هذه الحقيقة ، فإن لكل لهجة جلالها وجمالها ، كما أن لكل لهجة ابتذالها » أى أن المسألة مسألة لهجة مسرح وليست مسألة لغة مسرح !

فاذا انتقلنا بعد ذلك من قضية النص والترجمة إلى « قضية » التقديم والأداء ، لوجدناها قضية بالفعل ، لا بد من التوقف عندها لإبداء الرأى ، فالممثل الأول فى المسرحية « أمين الهنيدى » فى دور الفلاح العجوز « ستربسيادیس » لم يراع حرمة النص ، وإنما وجد الفرصة سانحة أمامه ، فى أكثر من موضع وأكثر من موضوع ، لكى يقوم بما يشبه « التأليف الفورى فوق المسرح » . فهو لم يلتق

بجمهوره من خلال المسرحية ، ولكنه التقى بهم خارج المسرحية ؛ صحيح أن أمين الهنيدى ممثل كوميدى كبير ، وصحيح أن له رصيداً كبيراً من الجمهور ، ولكن الصحيح أيضاً أن أسهمه الفنية تحقق أرباحاً هائلة فى بنك الفن إذا هو وظفها لخدمة النص المسرحى ، واستثمرها فى إنجاح العمل الفنى .

وكان من الطبيعى أن تنتقل عدوى الخروج على النص من هذا الممثل الكبير إلى باقى الممثلين ، خاصة أنهم ممثلون فى بداية الطريق ، يريدون أن يلفتوا إليهم الأنظار ، ويثبتوا مواهبهم الفنية هم الآخرون . . فى مقدمة هؤلاء « محمود التونى » فى دور سقراط ، الذى وجد الطريق مفتوحاً أمامه لكى يسف بشخصية هذا الفيلسوف الإغريقى ما وسعه الإسفاف ، سواء بالمبالغة فى الحركات أو بالتطاول على النص أو بالدخول فى « التنكيت » مع أمين الهنيدى ، ثم يجىء « عبد الفتاح الصبرى » فى دور « أمونياس » وهو الدائن الثانى ليتمادى فى طريقتى الكلام والحركة ، ويدخل هو الآخر مع أمين الهنيدى فى حوار رخيص مبتذل ، بعدهما يجىء « رفعت شلبى » فى دور « فيدبيديس » الابن الضال ليبدو سخيفاً مفتعلا ، هزيلا فى دوره مقبلا عليه بلا مبرر . .

غير أن هذا كله لم يمنع من ظهور طاقات شابة على قدر من الكفاءة والاتزان ، استطاعت أن تؤدى أدوارها بفهم ومعايشة كبيرين ، منهم « عبد الوهاب خليل » و « حسين زايد » . . الأول فى قيامه بدور « منطق الحق » والآخر فى قيامه بدور « منطق الباطل » كلاهما كان موفقاً بشكل واضح ، فقد نجحا فى اظهار كفاءتيهما

الفنية دون ترخص ، وفى اقناعنا بخطورة الصراع بين كلا المنطقين أيضاً دون ابتذال ، أما مصطفى القط فى دور الدائن الأول « باسيياس » ، وابراهيم أبو طالب فى دور التلميذ فقد كانا معقولين ومقبولين كل فى حدوده دوره .

أما عن الإخراج ، فالذى لا شك فيه أن المخرج الشاب « محمد مرجان » بذل جهداً غير عادى فى محاولة تقديم هذه المسرحية تقديماً يفوق سنوات عمره ، ويتناسب مع طاقات فنه وفكره . . وفى الوقت الذى نصافحه فيه على نجاحه فى تحقيق هذه المعادلة السعيدة ، نرى أنه من حقنا بل من واجبنا أن نلفت نظره إلى بعض الأشياء الصغيرة التى لا تقلل كثيراً من هذا النجاح . . فهو مسئول بشكل ما عن خروج هؤلاء الممثلين عن النص ، بل عن الدور ، ولو أنه كان أكثر حزماً معهم لكان العمل أكثر إحكاماً وأشد ترابطاً . . ثم هو مسئول بشكل آخر عن الكورس أو « جوقة المنشدات » الذى تألف من فتيات صغيرات السن ، لم يدربن على الألحان تدريباً كافياً ، فظهرن بمظهر تلميذات المدارس الإعدادية اللائى يلقين أناشيد الصباح أو أناشيد الاحتفال بالمولد النبوى ، ثم هو مسئول بشكل أخير عن الأغانى والألحان التى غناها أمين الهنيدى . . كانت أشبه بالمونولوجات التى يغنيها مونولوجست شعبى فى ناد ليلى ، أو فى فرح من الأفراح ، فلم نشعر معها على الإطلاق بأننا فى رحاب مسرح حتى ولو كان مسرحاً كوميدياً . . إن الشىء الوحيد الذى كان ينقص هذه المونولوجات هو أن يظهر من يقدمها بقوله : « والآن جاء دور الفكاهة والطرب » !

ملك عجوز .. ومؤلف شاب

الفن الذى لا يخاطب جانباً واحداً من جوانب النفس البشرية وإنما يخاطب الإنسان كله ، يخاطب عقله بإمداده بالتصورات الذهنية ، يخاطب بصره بتزويده بالصور التشكيلية ، يخاطب سمعه بملاحقته بالإيقاعات الموسيقية ، يخاطب حسه بالأداء الحركى الراقص ، يخاطب وجدانه بالشعر أو بالنثر الذى يرتفع إلى مستوى الشعر ، وأخيراً يخاطب ضميره بالمضمون الأسطورى الشعبى الذى ينقله إلى حياة البشر الأصيلة دونما انعزال عن واقع الإنسان المعاصر هذه جميعاً هى مواصفات الفن المتكامل بالمعنى الصحيح ، ومسرح شوقى عبد الحكيم نوع من هذا الفن ، إنه باختصار الفن الذى نشعر فيه بالحنين الدائم إلى الأوبرا .

ويظلم شوقى عبد الحكيم كل من يعامله بمقاييس المسرح

التقليدى أو المسرح التجارى ، وينصفه كل من ينظر إليه على أنه كاتب طليعى يرفض بإرادة عنيدة متمردة أن يكون مقلداً كغيره من المقلدين ، أو أن ينتمى إلى مذهب فنى بعينه أو كاتب مسرحى بالذات . ففى مسرح شوقى عبد الحكيم بعامه وفى مسرحية « ملك عجوز » على سبيل المثال . . . لا شىء . . لا شىء يحدث على الإطلاق . . لا أحداث تقع ، ولا شخصيات تتصارع ، ولا عقدة توضع ثم تنفرج ، ولا هدف واضح أو لحظة تنوير ، وأخيراً لا بداية ولا وسط ولا نهاية ؛ لأنه بزوال المواصفات التقليدية لمسرح الحائط الرابع أو المسرحية محكمة التأليف ، نصبح بإزاء مسرح جديد كل الجدة . . . جديد لا فى شكله ومضمونه فحسب ، بل وأيضاً فى الطريقة التى ينبغى أن ننظر بها إليه ، طريقة هى الأخرى ينبغى أن تكون جديدة .

وأول ما نلاحظه على هذه المسرحية – وعلى غيرها من المسرحيات– هو إصرار كاتبها الشاب على أن يتقدم لحل المعادلة الصعبة التى تؤرق وجداننا الأدبى كله ، وهى محاولة الجمع بين الأصالة والمعاصرة . وكائنا ما كان حكمنا على محاولات الكاتب ، فالذى لا شك فيه أنه صاحب الفضل فى طرح هذه القضية على المستوى المسرحى ، وإثارة السؤال على خشبة المسرح . . « كيف يجمع مسرحنا الحديث بين الأصالة والمعاصرة ؟ » ومسرحيات شوقى عبد الحكيم محاولات جادة وكادحة للإجابة عن هذا السؤال . . ففيها يلتقى أعرق مضمون مع أحدث تكنيك ، فيها تلتقى الأسطورة الشعبية المستمدة من تاريخ شعبنا وفنونه التعبيرية المرتجلة ، مع

أحدث ما وصل إليه التكنيك المسرحى المستمد أصلا من المسرح الجديد أو المسرح المعادى للمسرح .

وبذلك يستطيع الكاتب أن يحدد جهاته الأصلية فى المجال الدرامى . . بالارتداد إلى ذاته الأصيلة والصدور عنها من جديد . دون أن ينعزل عن تيار عصره، ودون أن يقطع الصلة بينه وبين العالم من حوله .

وإذا كان الكاتب فى مسرحياته السابقة قد استمد من المأثور الشعبى أو القصص الأسطورى ، كما فى أسطورة « حسن ونعيمة » و « شفيقة ومتولى » ، وكما فى مأثورة « المقدر والمكتوب » فى مسرحية « المستخبى » فهو هنا فى مسرحية « ملك عجوز » يعود إلى صورة الوحش ومارى جرجس التى نراها فى مأثور التاريخ . وهو لا يعود إليها عوداً جامداً ، وإلا لما ارتفع بها عن أن تكون حكاية خرافية كغيرها من الحكايات التى تعج بها كتب الخرافات والأساطير وإنما هو يقع على معطياتها الخام فيطوعها لقالب الدراما ، ويمسحها بأسلوب المسرح ، ويصبها فى إطار عصرى جديد .

لذلك نرى الكاتب يعمد إلى المونولوجات الداخلية الفردية التى يكمل بعضها بعضاً ، على الرغم من أنها قد تبدو متقطعة لا رابط بينها أو منفصلة ليس فيها حوار . فالكلمة وحدها ليست هى المنوطة بنقل المعنى ، وإنما هى تنقله من خلال الوزن الذى تنتظم فيه ، لأننا هنا أمام ما يمكن تشبيهه بالقصيد الدرامى . ولذلك أيضاً نرى المسرح مفتوحاً بلا ستار يرفع فى البدء ولا ستار يسدل فى الختام ، لأن

المؤلف لا يعيد لنا تمثيل الفاجعة وإنما يرينا وقعها فى نفوس الأشخاص كل بحسب دوره المعروف ، لا أقول فى مجرى الحدث ولكن فى تاريخ الحدث . وأخيراً نرى أن المسرحية تبدأ من حيث تنتهى القصة ، تبدأ من حيث يكون الحدث قد تطور وسار فى حركته قبل بدء المسرحية ، فإذا ما بدأت كنا أمام ارتدادات كلامية إلى الماضى ، وانفعالات نفسية ترينا وقع الماضى على الحاضر .

حين تبدأ المسرحية تكون القصة قد انتهت ، الملك كبر وشاخ وأثقل عليه العمر فلم يعد قادراً على حكم شعبه لا بالكلمة المبصرة ، ولا بالسيف الأعمى ، وإنما يحكمه بدستور رهيب بشع اسمه الصبر : « كلكم صابرين . . وفى يوم من الأيام هييجى الطاعون ويغطيكم . . . وأنا . . . أنا آخر واحد هيسقط ويحصله الطاعون . فوق » ، ولكن الصبر وحده لا يكفى ، الصبر لا يسقى الأرض ، ولا ينبت الزرع ، لا يطعم جائع ، ولا يروى عطشان . . والمدينة مضى عليها تسعون يوماً دون أن تذوق طعم الماء ، والناس كادت أن تموت من العطش « نشفت » ، الناس والشجر والطين والدم والعجين واللبن وكل شىء مات من العطش . . لذلك كان لا بد للشعب من أن يتململ ويثور ، وكلما هب للثورة تودد إليه الملك مذكراً إياه بأنه عجوز حتى يثير فيه نوازع الشهامة والكرم : « أنا منكم ولابس هدوم أبويا . . وأبويا منكم . . ولابس هدوم أبوه . . وأبوه منكم . . ولابس هدوم أبوه » . ويتمادى الملك فى تودده للشعب مستعطفاً مرة ومخادعاً مرة أخرى لكى يعفى نفسه من مسئولية العطش الذى يتهدد الناس ، والطاعون الذى يزحف إلى

المدينة « البحر موش فى إيدى . . والوحش واقف فى السكة . . والموت فى كل مكان » .

ولكن التململ يظل يأكل فى قلوب الشعب ، يحرضه على التمرد ويدفعه إلى الثورة . وكلما تململ الشعب شعر الملك بالخوف . . الخوف العميق . . الخوف الكامل . . الخوف الذى يجعله يتظاهر بأنه حليف الشعب فى القضاء على العدو الخارجى . . على المستعمر الأجنبى . . على « سعدان رأس الغول » الذى يمنع الماء ويقطع الطريق . . يخطف النسوة ويعذب أحرار الشعب : « اصحوا . . وكل واحد يسحب عصاته . . وفيه سكتين . وفره واحد منكم هيحط رجله على السكه . . ويصل ، ويحط الحربة بتاعته فى جنبه » .

ويظهر أن هناك تحالفاً بين الملك وبين المارد ، بين القوى الرجعية وبين المستعمر الأجنبى . هذا التحالف الخفى يقوم أصلاً على تبادل المصالح المشتركة بين الطرفين. المستعمر الأجنبى يحمى الملك فى مقابل أن تطلق يده فى البلاد ينتهك حرماتها ويستنزف خيراتها ويتهدد كل فرد من أفراد الشعب . لذلك نرى المارد « سعدان رأس الغول » يفاجأ بسياسة الملك الجديد التى يدعو فيها شعبه إلى قتل الصبر ، وطرح الاستسلام ، والقضاء على الخوف . فيصاب المارد بهلع شديد لسقوط الحلف الثنائى بينه وبين الملك: « جنون . . الملك هيقع . . الملك بيقطع هدومهم .. الملك بيفتح عينهم .. الملك صابه العجز .. الملك بيقتل نفسه » .

ويطلع من صفوف الشعب من يحاول أن يخلص بلاده من عدوان الوحش الكاسر ، « سعدان رأس الغول » مخدوعاً بكلمات الملك المعسولة ووعوده الوردية الجميلة ، ولكن الملك العجوز وسعدان المارد كلاهما يتآمران عليه ويوقعان به فيجعلان منه وزيراً ، ومن كرسى الوزارة إلى قضبان السجن حتى يكون عبرة لكل شجاع من أبناء الشعب :

الوزير : بيتكلموا مع بعض . . ولتنين صلبونى .

المرأة : (تستفسر) سعدان ؟

الوزير : والملك .

وكان من الطبيعى أن يسقط الوزير وأن تفشل حركته ، لأن هبته لم تكن هبة الزعيم الحر الذى يضحى بحياته من أجل بلاده ومن أجل شعبه ، وإنما هى هبة المغامر الجشع الذى يهيىء شجاعته للتغلب على الأخطار أملاً فى الحصول على الجائزة ، الجائزة التى خصصها الملك المراوغ لكل من يتصدى لقتل الغول ، مع علمه بأن أحداً لن يقتل الغول ، ولن يحصل على الجائزة : « وبنتى أهى . . (تصعد الابنة الجميلة المحنطة وتقف على مقربة منه) آهى . . . شايفين (يتوعد) واللى يجيبه ميت ولا صاحى . . ياخدها (يميل على الناس) فتحوا ودانكم . . أنابقول ع المارد . . ع الشر . . يتجوز بنت الملك . . وأنا راجل عجوز » .

فالوزير لم يكن يناضل من أجل الشعب ، ولم يتصدى لقتل الغول خدمة للبلاد ، ولكنه فعل هذا كله طمعاً فى بنت الملك من

ناحية ، وفى كرسى الوزارة من ناحية أخرى ، و فى التاج أخيراً . .

بعد هذا وذاك :

الوزير : كنت عايز أتجوزها .

سعدان : عشان تبقى الملك . بعد اللى قدامك ما يمشى . . تبقى ملك .

الوزير : (ضائقاً) حكاية وخلصت .

و لذلك يلاحظ بشكل صارخ أن الملك إذ يعرض الجائزة يعرضها بنوع من التهديد والوعيد ، وأن الأميرة إذ تظهر تبدو جميلة ومحنطة ، لأنه ما من أحد قد نالها منذ زمن طويل .

كل هذا والشعب صابر لا يتحرك ، صامت لا ينطق ، يتلوى من العطش ولا يفعل شيئاً ، تمتهن حريته ولا يقول كلمة واحدة ؛ إنه شعب مضلل ، شعب مخدوع ، شعب حيل بينه وبين المثل العليا والقيم الرفيعة فلم يفكر فى غير الأكل والشرب والجنس ، لم يخرج من اللاوعى إلى الوعى ، ولم يرتفع من البصر إلى البصيرة ، ولم يغادر مرحلة المدرك الحسى ليعانق مرحلة التصور الذهنى . فها هى المرأة التى اختطفها « سعدان » ليلة زفافها ، إنها واحدة من بنات الشعب ، فإذا ما أفصحت عن رغباتها وجدناها رغبات ملتصقة بالأرض لا تسمو إلى أشواق الإنسان الرفيع : « كنت عايزة أحبل . . وأمشى فى الحارة . . وسط الناس اللى بيحبونى . . أمى وستى . . (لسعدان) داحنا فقرا ومعندناش . . وكنا برضه بنعطش . . ونموت ناقصين عمر » .

فالمسألة لا تعدو أن تكون خواءاً فى خواء ، أو هى على حد تعبير توينبى المشهور « صدع فى الدولة وصدع فى الروح » . فالملك لا هم له إلا أن يظل ملكاً ، والوزير لا هم له إلا أن يتزوج الأميرة ويصبح ملكاً ، والأرض لا هم لها إلا أن يشقها المحراث ، ويجرى فيها الماء ، وتنتفخ بثمار الزرع . وهذا هو ما يعبر عنه « سعدان رأس الغول » بقوله : « ملك عايز يستنه فوق ، ووزير عايز يبقى ملك ، وست عايزة تحبل . . هى دى الحكاية » .

ولكنها ليست كل الحكاية ، إنها بداية الحكاية لأن الشعب . . أى شعب . . وكل شعب . لا يرضى الموت مصيراً ولا الصبر منهجاً ولا الاستسلام موقفاً من الحياة . إن إرادة الحياة الكامنة فى كل شعب لا بد أن تنتفض وأن تسفر عن نفسها فى شكل مقاومة ، يعقبها نضال ، يتلوه الثورة . وكان مما يتفق وطبائع الأشياء بعد أن عرف الشعب عدوه ، وبعد أن اختار مصيره ، أن يهب هبة واحدة يبطش فيها بالمارد الجبار ، بالمستعمر الغاصب، سعدان رأس الغول الذى يفر أمام غضبةالشعب مغادراً البلاد . وكان مما يتفق وطبائع الأشياء أيضاً أن يستدير الشعب إلى رأس الفتنة ، إلى العدو الداخلى القابع تحت التاج ، إلى الملك رمز الرجعية والخيانة والتحالف مع الاستعمار .

وقتله الشعب بطريقة عجيبة، لم يرفع فى وجهه سلاح ، ولا نصب له محكمة ، ولا دس له السم فى الطعام، ولكنهم تركوه وحيداً يشم رائحة الخوف ، ويعانى تجربة الظلام؛ تركوه يسبح فى

عرقه ، ويغرق فى بحر الخزى والعار . ومات الملك، وكان لا بد له أن يموت ، لأنه كره ولم يحب ، كذب ولم يصدق ، شرب وحده وأكل وحده وترك الناس جوعى وعطاش ، الأمطار فى كل مكان دون أن تكون هناك قطرة واحدة تطفىء الظمأ . . ظمأ الشعب .

هذه هى الرؤيا الدرامية التى قدمها شوق عبد الحكيم فى مسرحيته القصيرة « ملك عجوز » وأحب أن أسميها رؤيا لأن المسرحية كما قلت أقرب إلى ما يمكن تشبيهه بالقصيد الدرامى . . أسلوب ثقيل مكثف يئز بالصور الموحية ، ويسمع له إيقاع تراجيدى حزين . وهذا الأسلوب يتفق وثقافة الكاتب التشكيلية من ناحية وحنينه الدائم إلى التذوق الموسيقى من ناحية أخرى ، ولكن الذى يعاب على هذا الأسلوب هو افتقاره إلى التلوين اللغوى . . فالشخصيات جميعاً تتكلم لغة متجانسة هى فى نهاية الأمر لغة الكاتب ، وبذلك يشعر السامع بمسافة فنية كبيرة بين لغة الحال ولغة المقال، أعنى بين الوضع الثقافى للشخصية ، وبين اللغة التى يفصح بها عن هذا الوضع ، فلا يعقل فنياً أن تكون لغة الملك هى لغة المارد ، ولا لغة الوزير هى لغة المرأة من عامة الشعب .

وكنت أفضل للكاتب أن يلجأ على الصعيد الدرامى إلى ما لجأ إليه فاجنر على الصعيد الموسيقى من استخدام اللحن الدال « لايتموتيف » ، الذى يميز به كل بطل من أبطال الأوبرا . ويبدو أن غلبة الحس التشكيلى على ثقافة الكاتب ، هو الذى جعله يجمد الحركة المسرحية فى أوصال الأبطال ، وينظر إلى المسرح على أنه

لوحة أو كادر . . فى أمامية الصورة ناحية اليسار وزير مصلوب ، وناحية اليمين إمرأة « مكتفة . . شيء يشل حركتها . . ويجعلها تتعثر »، وفى خلفية الصورة ملك عجوز « واقف طوال الوقت دون أن يتحرك » .

وإذا كان هذا مما يتفق وطبيعة الفن التشكيلى الذى يعمد إلى تجميد الحركة فى المكان، فانه لا يتفق وطبيعة الفن الدرامى الذى يطلق هذه الحركة على امتداد الزمان، وفى كافة أرجاء المسرح . والذى يلاحظ على هذه المسرحية هو أن الشعائر لم تترك بصماتها على فقرات النص ، أعنى أن الروح الشعائرى لا يكاد يحس فى ثنايا الكلام مما لا يجعل الكاتب حقاً أو على الأقل فى هذه المسرحية من دعاة الرأى القائل بالعودة إلى الشعائر القديمة باعتبارها الينبوع الأصلى لكل عمل مسرحى .

وربما كان لهذه النقطة الأخيرة تأثيرها الواضح فى الديكور والموسيقى ، فالديكور على الرغم من أنه قطعة فنية جميلة ، إلا أنه لم يكن تماماً فى خدمة النص ، فاللمسة الشعائرية كانت خافتة إلى حد كبير ، مما أضفى على المسرحية طابعاً أوروبياً معاصراً . وكذلك الحال بالنسبة إلى الموسيقى التى لم توظف هى الأخرى لخدمة فكرة الشعيرة أو الأسطورة ، فعلى الرغم من عذوبة اللحن وتدفقه مع تموجات الحوار ، واستخدامه بطانة وجدانية يتحرك فوقها الكلام، إلا أنها كانت أقرب إلى طابع الفانتازيا، وأبعد ما تكون عن قدم الشعيرة وعراقة الأسطورة .

أما عن الإخراج ، فالواقع أن الممثل محمد عبد العزيز كان أروع بكثير من المخرج محمد عبد العزيز ، ويبدو أن تمرسه بكتابة القصة القصيرة غلب على دراسته للإخراج المسرحى ، فقد أضفى على المسرحية الطابع التعبيرى الذى من شأنه إسقاط بعض التفاصيل، والاعتماد على الإيحاء العام للمسرحية .

وعلى الرغم من أن الكاتب قد نص فى تعليماته المسرحية على الكثير مما له أهميته فى تكملة الصورة وإيصال المعنى ، إلا أن المخرج لم يلتفت إليها معتبراً إياها من قبيل التفصيل الجزئى الذى يدرك من خلال المعنى الكلى العام. من ذلك مثلا « الأمطار الثقيلة المحسوسة » التى نص عليها المؤلف بإلحاح وتكرار ، لم يلتفت إليها فى الإخراج، ولم تعالج فى الموسيقى ، وكان تدارك الديكور لها باهتاً بشكل واضح ومن ذلك أيضاً ظهور ابنة الملك ووقوفها إلى جانبه جميلة ومحنطة . . جميلة بما يشير إلى روعة الجائزة ، ومحنطة بما يشير إلى أن أحداً لم يمسسها منذ زمن بعيد . ولكن الأميرة لم تظهر على الاطلاق ، واكتفى الملك بأن يشير إلى تشكيل « سعدان رأس الغول » صحيح أن المؤلف أعطى المخرج حرية التصرف فى تشكيله ، ولكنه أكد أن « على وجهه قناع » . وفكرة القناع لها أهميتها الكبيرة فى فى شخصية سعدان من ناحية، وفى مسرح شوقى عبد الحكيم من ناحية أخرى ، ذلك المسرح الذى يستمد أصوله من الشكل الإغريقى القديم ولكن فى رؤيا فنية معاصرة .

عموماً كان الإخراج فيما عدا هذه الملاحظات وفياً للنص ، وكان الممثل محمد عبد العزيز أكثر وفاء لدور « سعدان رأس

الغول » على الرغم من ضآلة حجمه بالقياس إلى صورة الغول فى الأذهان ، ولم تضارعه فى هذا الدور سوى الممثلة الجديدة عليه الجزيرى، التى استطاعت بأدائها الرائع الدور الفلاحة الشبيهة بعرائس ليلة الزفاف ، أن تضفى على هذا الدور شيئاً من إبداعها هى ، ومن فنها هى ، بعكس حسين الشربينى الذى كان يستطيع أن يجعل من دور الوزير شيئاً أفضل من ذلك بكثير ، لو أنه تملاه بشكل أعمق ، وأداه بأعصابه ووجدانه لا بلسانه فقط . أما أحمد أباظه فلم يكن موفقاً على الإطلاق فى تمثيل دور الملك وتمثيله ، كان ساكناً بلا حراك ، جامداً بلا تعبير ، لا تتناسب ضخامة حجمه مع ضآلة صوته ، وأكثر ما يعاب عليه هو أنه كان أقرب إلى الملك الشاب منه إلى الملك العجوز .

من الذى قتل الوحش ؟

البطل بلا بطولة ، والمأساة بلا دموع ، هاتان هما المقولتان الأساسيتان اللتان تسيطران على مسرح النصف الثانى من القرن العشرين ؛ ففى عصر لم يعد الإنسان فيه قادراً على إنقاذ نفسه بمفرده ، فضلا عن إنقاذ شعبه أو أمته ؛ فى عصر لم يعد يخيف الناس فيه إله ولا عدالة ولا قدر ، وإنما تخيف الناس حوادث المواصلات، وتكسر الجسور نتيجة خطأ فى بناء مصنع للقنبلة الذرية، فى عصر كهذا لابد أن تنتفى البطولة فلا يصبح لها معنى ، ويختفى الأبطال فلا يعود لهم مكان . وهذا ما عبر عنه ديرنمات أبلغ تعبير فى مسرحية « رومولوس العظيم » عندما جاء أحد الولاة يذكر الإمبراطور بمجد روما القديم وواجبه نحو هذا المجد ، فقال له الإمبراطور بفتور ولامبالاة : « اذهب ونم أيها الوالى ، لقد أصبحت البطولة فى عصرنا الحالى شيئاً زائفاً مصطنعاً » .

وكذلك المأساة لم تعد مأساة بحق ، ولا الكوميديا كوميديا ،

فقد اتجهت الدراما صوب هذا اللون من الكوميديا الذى لا يمزج الدموع بالضحكات ، وإنما تتجلى فيه المفارقة من مفهوم المسرحية ككل . والذى لا يؤكد رابطة الدم الوثيقة بين الإحساس بما هو مأساوى والإحساس بما هو مضحك ، وإنما يجعلنا نحكم على الشخصيات والأحداث ثم يفاجئنا بتطورات تجعلنا نعيد النظر فى أحكامنا ، تجعلنا نحكم على أحكامنا نحن ، وفى النهاية نكف عن التفكير ، بل نكف عن الضحك . . وتلك هى الدراما الجديدة .

وانطلاقاً من هاتين المقولتين كتب على سالم مسرحيته الجديدة « انت اللى قتلت الوحش » فجاءت معالجة عصرية طريفة لأسطورة عريقة فى القدم ، هى أسطورة أوديب التى تحكى عن ملك قتل أباه وتزوج أمه ، وأنجبها أربعة أبناء . . ولدين وبنتين . وذلك بعد أن حل اللغز ، وقتل أبا الهول ، وحكم طيبة حكماً مزهراً طوال خمسة عشر عاماً ، بعدها حل الطاعون بالمدينة وأعلن الوحى أنه لا خلاص إلا بالبحث عن قاتل الملك السابق « لايوس » ونفيه خارج الأسوار . وعلى الفور شرع أوديب فى البحث عن قاتل الملك ، وهو البحث الذى أسفر عن أنه هو نفسه ابن لايوس وقاتله ؛ وما أن اكتشفت هذه الحقيقة حتى أقدمت الملكة جوكاستا على شنق نفسها ، وأقدم أوديب على فقأ عينيه ، والتنحى عن الملك ، ومغادرة المدينة .

تلك هى أحداث الأسطورة كما حفظتها لنا كتب التاريخ ، وهى نفسها الأحداث التى تختلف اختلافاً كبيراً من مسرحية لأخرى تبعاً لاختلاف رؤية الكاتب . وكثيرون هم أولئك الذين

تصدوا لمعالجة أسطورة أوديب ، وكان تصديهم نوعاً من تصدى أوديب نفسه لحل اللغز ؛ فالأسطورة تطرح على الكاتب الذى يتصدى لها نوعاً من اللغز الدرامى يتمثل فى فكرة القدر القاسى المحتوم ، الذى يجثم بكل ثقله على الإنسان قبل ميلاده ، فلا حرية له فى اختياره ولا حيلة له فى الفرار منه . وعلى ذلك يصبح التناقض الدرامى الذى يقع فيه الكاتب العصرى ، هو أنه لا يستطيع قبول الخرافة كما هى . ولا يستطيع فى الوقت نفسه تناول قصة أوديب بغير هذه الخرافة .

وربما كان أشهر من تصدى لمعالجة أسطورة أوديب فولتير ، وآندريه جيد ، وجان كوكتو ، تناولها الأول على المستوى الاجتماعى ، وتناولها الآخر على المستوى الأخلاقى ، والأخير تناولها على المستوى الفلسفى أو الميتافيزيقى . ولكن هذه المعارضات الفرنسية الثلاث لمسرحية سوفوكليس لم تستطع أن تتحرر تماماً من فكرة القدر الطاغى ولا من قالب البناء التراجيدى ، فلا بد لأوديب أن يرتكب المنكرين . . قتل أبيه ومضاجعة أمه ، ولا بد له أن يلقى عقابه . . فقأ عينيه . ومن هنا كانت أية محاكاة عصرية لمسرحية سوفوكليس ، أدنى بكثير من ذلك النموذج اليونانى الرائع الذى حققه الكاتب الإغريقى العظيم ؛ فالمسرحية إذ توضع فوق خشبة المسرح الإغريقى القديم ، إنما تعبر عن روح هذا المسرح ، الغارق فى جو الشعائر والأساطير ، المتصل بأعياد إله الخمر ، الكاشف عن العنصر الميثولوجى الذى هو جوهر موضوع أوديب .

وفى واقعنا المسرحى ، كان توفيق الحكيم أول من حاول أسطورة أوديب، صحيح أنه حاول التخلص من الإطار الأسطورى الذى انحصر فيه غيره من الكتاب ، حاول أن يعرى أوديب من تلك العظمة الإلهية التى أضفتها عليه الأسطورة، ليكسبه عظمة أخرى غيرها ، عظمة صادرة عن فضيلته البشرية ؛ فمأساة أوديب عند توفيق الحكيم فى طبيعة أوديب ذاتها ، طبيعته المحبة للبحث فى أصول الأشياء . الحريصة على الجرى وراء معرفة الحقيقة، وهى الطبيعة التى مكنته من معرفة الحقيقة فإذا به يفقأ عينيه. ويصيح بأمه: « لن أبكيك إلا بدموع من دم ... » .

أقول إنه إذا كان توفيق الحكيم قد استطاع أن ينزع عن أوديب عظمته الأسطورية ليضفى عليه عظمة أخرى ، عظمة صادرة عن طبيعته البشرية، فإنه لم يستطع أن يتخلص تماماً من فكرة القدر التى كانت تظهر من حين لآخر ، وبذلك وقع فى نفس التناقض الدرامى الذى وقع فيه غيره من الكتاب، وهذا ما عبر عنه بقوله : « إن الصراع عندى فى أوديب لم يكن بين آلهة عتاة يبطشون ببرئ يتعقبونه لذاته ، ولكنه صراع بين إرادة الإله وإرادة الإنسان » .

واليوم يخرج كاتبنا المسرحى على سالم لملاقاة أسطورة أوديب، مجرباً حظه مع ذلك اللغز الدرامى الذى تطرحه أحداث الأسطورة، ولكنه بمكر الفنان الأصيل بدلاً من أن يواجه السؤال بإجابة واجه السؤال بسؤال آخر ، فهو يبدأ بسؤال نفسه : « ماذا يمكن أن يهم

المتفرج فى النصف الثانى من القرن العشرين ، وفى مصر ، وبعد مواجهة مؤلمة مع قوات عدوان عالمى ، من أسطورة يونانية قديمة كأسطورة أوديب والوحش ؟ ليست التفاصيل طبعاً . ليست مأساة زواج المحرمات ، ولا شبكة القدر المحكمة ، ولا المصير الذى انتهى إليه أوديب وجوكاستا . . إنما الذى يهمه هو : دور الفرد فى التاريخ . . ما الذى يفعله ، وما الذى يجب أن يتركه للغير . . . للشعب » .

وعلى ذلك لم يستخدم على سالم من عناصر الأسطورة القديمة لبنات يقيم منها البناء الجديد، وإنما اتخذ من الأسطورة نفسها « فرشة » أو مناسبة أو جواً عاماً يطلق فيه أفكاره الجديدة ، ورؤياه المعاصرة ؛ فأوديب هنا ليس بالضرورة الفتى الذى حكمت عليه الآلهة بأن يقتل أباه ويتزوج أمه ، وإنما يكفينا منه أنه الإنسان طيب القلب ، الذى يتمتع بقدرات عقلية خارقة ، والذى يحرص على إنقاذ نفسه وإنقاذ شعبه من أى خطر أو هلاك . وحتى عندما يخطىء الخطأ الكبير الذى يجعله ينصرف عن صناعة الإنسان الحقيقى إلى صناعة المدنية والحضارة ، إلى اختراع الخلاط والراديو ، والتليفون والتليفزيون ، الأمر الذى جعل من حضارته حضارة هشة بلا مضمون ، حضارة لا تقوى على مواجهة أى وحش همجى يهب عليها من الصحراء ، نجد أن العمى الذى يصيبه هنا عمى رمزى بكل معانى الرمزية ،لأنه العمى عن إدراك طبيعة الأشياء وحقيقة الأمور. لذلك نراه يصرخ فى نهاية المسرحية وهو حزين : « لقد بدأت أحس أن كل هذا البناء الضخم من الحضارة . . بناء

هش يستطيع أى وحش أن يدمره ، عندما سأنتقل إلى الدار الآخرة سوف يلاحقنى العذاب لأننى تركت كل هذه الحضارة لمن لا يستطيع حمايتها . . يا أهل طيبة . . إننى أطلب منكم باسم الحياة أن تخرجوا لملاقاة الوحش والقضاء عليه . . من أجلكم . . ومن أجل من سيأتون بعدكم . . ومن أجل طيبة » .

وكذلك جوكاستا لا يهمنا أن تكون الأم التى فقدت زوجها وضاجعت ابنها وأنجبت له أربعة أبناء، وإنما يكفينا منها أنها امرأة خليعة مستهترة تستبدل ملكاً بملك آخر لكى يسكت فى أحشائها عواء المرأة ، ولا يهمها من أمر طيبة إلا أن يسكت الشعب عن مباذلها وفضائحها . وعندما تقدم على شنق نفسها ، لا يجىء ذلك نتيجة عقاب أخلاقى توقعه بنفسها بعد أن اكتشفت اثمها ، وإنما خوفاً من العقاب الذى يوقعه عليها الشعب بعد أن تعرت أمامه من كل شىء .

أما تيرزياس فهو وإن يكن العراف الأعمى البصر النافذ البصيرة إلا أن القضية التى تشغله ليست هى أن يكشف لأوديب حقيقة نفسه ، وإنما أن يكشف للشعب حقيقة أوديب ؛ وهو لا يهمه الجانب الذاتى من الحقيقة ، ليكن أوديب مايكون ، ليكن من سلالة الآلهة أو من بنى البشر، ليكن قد حل اللغز أو لم يحله ، ليكن قد قتل الوحش أو لم يقتله ، لتكن حقيقته الذاتية ما تكون، وإنما حقيقته الموضوعية التى يجب أن يعرفها الشعب ، هى أن أوديب إنسان وإنسان فرد، والإنسان بمفرده ومهما تكن قوته وعبقريته

لا يستطيع أن ينقذ الشعوب ، وفى أى وقت ، وضد أى خطر ، « يجب أن يتولى الشعب بنفسه حماية نفسه ضد الوحش ، إذا كان هناك لغز فيجب أن يقوم الشعب بحل اللغز ، وإذا كان هناك قتال فليخرج الشعب للقتال دفاعاً عن نفسه » . ولذلك فإن تيرزياس هنا لا يقف على الطرف الآخر من أوديب فى الدهاء والصراع ، وفى البطولة والتضحية ، وإنما هو يقف على الطرف الآخر من الشعب ناصحاً ، وعلى الطرف الآخر من أعداء الشعب محذراً .

وبعد هؤلاء يجىء كريون دون أن يكون بالضرورة أخ الملكة ، والمتآمر على عرش أوديب ، وإنما هو هنا صديق أوديب والأمين على عرشه ، والساهر على أمن طيبة ، وعندما تبطش الهزيمة بشعب طيبة يكون هو أول من يتحمل مسئوليته كاملة . ولا يقف عند مجرد تحمل المسئولية ، بل يتعداها إلى البحث فى أسباب الهزيمة ، فإذا كان هو المسئول عن هزيمة المدينة ، فمن المسئول عن صنع الإنسان فى هذه المدينة ؟ إن المدينة فى حسابات كريون الحربية لم تهزم ، وإنما الذى هزم هو الإنسان : « الإنسان هنا فيه حاجة غلط والمسئول عن الغلط ده .. هو بالضرورة المسئول عن صنع الإنسان هنا » . وحتى لا يكون كلام كريون هروباً آخر من المسئولية ، نراه يطالب كل مواطن فى طيبة بأن يدفع ثمناً لهذا الخطأ الكبير ، وأن يكون هو نفسه أول من يدفع الثمن ، ولذلك فهو يخرج بمفرده لملاقاة الوحش الجديد ، لا طمعاً فى النصر ، ولكن حرصاً على الموت ، الموت فى سبيل الحياة ، لأنه بالموت لا يخسر الإنسان سوى خوفه .

تلك هى المحاور الرئيسية التى أدار عليها على سالم أحداث مسرحيته ، وهى المحاور التى تختلف عن مثيلاتها سواء فى أوديب سوفوكليس أو فى أوديب غيره من الكتاب . وأمعاناً فى التفرد، حرص على سالم على أن يمزج فى مسرحيته بين التعصير والتمصير ، فهو لم يكتف بأن يخلع على مضمون مسرحيته طابعاً عصرياً تجلى فى أكثر من مشهد وأكثر من شخصية ، إذ نرى أوديب مشغولا لا بالبحث فى المطلقات والمجردات سواء أكانت دينية أو ميتافيزيقية وإنما هو مشغول بإنجازات العلم ومخترعات الحضارة ، الطرق المعبدة ، الأجهزة الكهربية ، الأجهزة الاليكترونية ، السيارات والطيارات وكل ما من شأنه أن يضغط خمسة آلاف سنة فى سنين قلائل استعجالا للمستقبل. هذا فضلاً عن الشخصيات التى ترتدى مناصب عصرية مثل أونح رئيس الغرفة التجارية والموزع الأكبر لمخترعات أوديب ، وأوالح رئيس الشرطة والذى يتبع فى عمله أحدث وسائل المخابرات ، وحور محب مدير جامعة طيبة والذى لا يتورع عن بيع مؤلفاته بطريقة « الملازم » لطلبة الجامعة .

واستثماراً لتكنيك المسرح الحديث ، حرص على سالم على أن يبث فى أرجاء الفصل الثانى حركة مسرحية سريعة ونابضة تجمع بين البعدين الوظيفى والترفيهى فى وقت واحد ، فإذا كانت قصة أوديب تبدأ فى الفصل الأول وتنتهى فى الفصل الثالث ، فإن أبعاد القصة وظلالها تتمدد على طول الفصل الثانى فى أكثر من لوحة لا تفضى كل منها إلى الأخرى بالضرورة ، ولكنها تشكل فيما بينها جميعاً صورة حية رائعة لمدينة طيبة ، وقد استسلمت للخدر اللذيذ

الذى يوحى لهم بسلام رخيص ومجد زائف . لقد انصرف أوديب إلى مخترعاته العلمية الحديثة ، وانصرف رجال حكمه إلى الإفادة المادية من هذه المخترعات . أما الأهالى فقد انصرفوا عن الإثنين معاً معفين أنفسهم من أية مسئولية، متوهمين أن حياتهم الاقتصادية فى تقدم، وأن قوتهم الحربية فى ازدهار ، ويوم يهاجمهم وحش جديد فعندهم أوديب حلال الألغاز .

وهكذا جاء الفصل الثانى محتوياً على سبعة مشاهد ، كل مشهد بمثابة لوحة انتقادية لاذعة لشريحة هامة فى جسد هذا المجتمع الذى تسلل إليه مرض إدمان أوديب ، وتفشى فيه داء التغنى بمجده الغابر ؛ فأجهزة الإعلام ممثلة فى الإذاعة والتليفزيون لا هم لها سوى التغنى بأسطورة أوديب الذى قتل الوحش، والتغنى أيضاً بمشتقات هذه العبارة التى اتخذها على سالم عنواناً لمسرحيته : « انت اللى قتلت الوحش » . وأساتذة الجامعة لا هم لهم سوى إثبات عبقرية أوديب، وانحداره من سلالة الآلهة ، وأنه لولا هذين العنصرين لما تمكن من حل اللغز وقتل الوحش وانقاذ المدينة . أما رجال الشرطة وعلى رأسهم أوالح فشغلهم الشاغل هو جمع التحريات عمن يشكك فى حل أوديب للغز ، أو فى قتله للوحش ، سواء كان ذلك فى شكل كلمة أو شائعة تتردد فى المقاهى أو فى المقابر أو فى البارات أو حتى فى التليفون . وأما المنتفعون من أوديب ومن أسطورة قتله للوحش ، فهمهم الأكبر هو الاتجار فى مخترعاته الحديثة ، والانصراف إلى حياة الترف والرفاهية .

ولا شك أن على سالم عرف كيف يفيد من خبرته العملية بفن المسرح ، ومن تمرسه الطويل بفن العرائس ، فجاء هذا الفصل حياً فى قوة سريعاً فى عمق منتقلاً بالمتفرج من جو الأسطورة ورموزها إلى جو كوميدى وعصرى مغاير ، مستغلا فى ذلك التقدم التكنيكى الذى حققته تجارب المسرح المعاصر ، وهو ما عبر عنه فى إرشادات هذا الفصل بقوله : « لإيجاد حلول سهلة لمشكلة النقلات السريعة ، من الأفضل أن يلجأ المخرج لتكنيك العرائس . المسرح الأسود ، الأشعة فوق البنفسجية ، خيال الظل ، وقد يكون من المحتم أن يلجأ المخرج فى تنفيذ أجزاء من بعض المشاهد إلى العرائس نفسها » .

أعود فأقول إن على سالم إمعاناً منه فى التفرد ، حرص على أن يمزج فى مسرحيته بين التعصير والتمصير ، فهو لا يكتفى بأن يخلع على مضمون مسرحيته وأحداثها طابعاً عصرياً ، وإنما حرص أيضاً على أن يخلع عليها جميعاً الطابع المصرى . . أو بالأحرى الطابع المصرى القديم . فعند كاتبنا المسرحى ، استناداً إلى بعض المراجع العلمية ، وعلى رأسها كتاب « أوديب وإخناتون » للعلامة السوفيتى « إمانويل فيلكوفسكى » أن الأحداث الأسطورية لقصة أوديب ، والأحداث الفنية للمسرحية ، ليست إلا الأحداث التاريخية الحقيقية لإخناتون وأسرته فى طيبة القديمة ، وأن طيبة المذكورة فى المسرحية ليست طيبة إقليم بيوتيا فى اليونان ، وإنما هى طيبة مصر القديمة . . الأقصر الآن .

وسواء كان ذلك صحيحاً أولم يكن ، وسواء ثبت علمياً أو لم يثبت ، فإن الذى يعنينا هنا والآن ، هو أن محاولة على سالم هى

المحاولة الأولى لتمصير أسطورة أوديب ، والرجوع بأحداثها إلى طيبة مصر القديمة وليست طيبة اليونان . وصحيح أن الجو الفرعونى فرض نفسه حتى على أشهر من تصدى لمعالجة هذه الأسطورة ، فرض نفسه على أندريه جيد الذى جعل بولنيس ابن أوديب يغازل أخته أنتيجون ويطارحها الغرام كما فى العادة الفرعونية القديمة ، فرض نفسه على جان كوكتو الذى صور أبا الهول على أنه شاة جميلة يرقد على حجرها « أنوبيس » إله الموتى فى مصر ، ولكن الصحيح أيضاً أن على سالم هو الذى فرض على أحداث الأسطورة ورموزها الجو المصرى العام ، فأوديب هنا هو أوديب رع ، والاسفنكس هو أبو الهول ، ومعبد دلفى هو معبد آمون ، وطيبة هى طيبة مصر القديمة وليست طيبة اليونان . وإلى جوار بعض الأسماء الإغريقية التى لا بد منها للاحتفاظ لقصة أوديب بعمودها الفقرى مثل جوكاستا ، وتيرزياس ، وكريون ، حرص المؤلف على أن يضيف إلى هذه الأسماء الإغريقية أسماء أخرى فرعونية تحقيقاً لهدف التمصير ، أسماء من قبيل حور محب ، وأونح ، وكامت ، وسنفرو ، هذا فضلا عن استخدامه لبعض المعالم المصرية الدالة مثل النيل ، وخوفو ، والهرم الأكبر .

وبمقدار ما كان على سالم أول من حاول تمصير أسطورة أوديب ، كان أيضاً أول من حاول صبها فى القالب الكوميدى ، فكل المحاولات التى بذلت لمعالجة هذه القصة حاولت أن تحتذى النموذج الإغريقى القديم الذى صب الأسطورة فى قالب المأساة ، ومن هنا سهل عقد المقارنة بين هذه المحاولات وبين محاولة

سوفوكليس الشهيرة ، وسهل بالتالى تفضيل مسرحية الكاتب اليونانى العظيم على أية معارضة مسرحية له ، أما على سالم فبلجوئه إلى القالب الكوميدى استطاع من ناحية أن يتحاشى الوقوع فى كمين المقارنة ، واستطاع من ناحية أخرى أن يقف على الطرف الآخر من كل محاولة سابقة لتعاطى أسطورة أوديب ، واستطاع من ناحية أخيرة أن يكون مواكباً واعياً لاتجاه المسرح المعاصر صوب هذا اللون من الكوميديا الذى لا يمزج الدموع بالضحكات وإنما تتجلى فيه المفارقة من مفهوم المسرحية ككل .

وقد عمد على سالم إلى تجسيد معنى المفارقة فى أكثر من موضع وبأكثر من أسلوب ، فالمفارقة بين الواقع والخيال تتمثل فى الطريقة التى تكلم بها أوديب عن اللغز وعن الحل الذى تقدم به ، والطريقة التى استقبل بها أتباعه «أوالح وحور محب» اللغز وحله بكل هذه السخرية الهازئة ثقة منهم بأن أى غلام صغير يستطيع أن يحل هذا اللغز . والمفارقة بين الماضى والحاضر تتمثل فى الطريقة التى جعل بها المؤلف أهالى طيبة القديمة يستخدمون التليفون والراديو والتليفزيون وسائر الأجهزة الحديثة . والمفارقة بين الفكاهة والجد تتمثل فى الخط الدرامى الصاعد الذى يجعل المسرحية تمضى ضاحكة ولكن فى سخرية ، هازئة ولكن فى مرارة ؛ فكلما عمت الفكاهة الجو المسرحى اندلع صوت تيرزياس ، صوت الجد وسط كل هذا الهزل ، صوت الحكمة وسط صراخ التهريج ، صوت الحق الذى لا صوت له .

وثمة إيجابية فنية نثبتها لكاتبنا المسرحى على سالم إن لم نحسده عليها ، تلك هى أسلوبه المسرحى الممتاز الذى وفق فى نقل كل هذه المعانى وفى تصوير كل هذه الشخصيات ، فلا مطبات فى الحوار ، ولا غرابة فى الألفاظ ، وإنما المسرحية كلها يغلفها أسلوب له رنين مسرحى يمكن الممثل من الأداء التمثيلى ، وفيه تركيز فنى ينأى به عن كل ترهل أو فضفضة . وعلى الرغم من الجو التاريخى العام الذى تتحرك فيه شخصيات المسرحية ، جاء الأسلوب العامى متجانساً مع الأحداث معبراً عن الشخصيات، لقد استطاع على سالم بحق أن يضع يده على أسلوب التعبير المسرحى ، على نحو يجعلنا نقول إن القضية هى ليست قضية العامية أو الفصحى أو اللغة الثالثة ، وإنما هى قضية الأسلوب الصالح للأداء المسرحى ، وفى تقديرى أن على سالم فى هذه المسرحية كشف عن بذرة هذا الأسلوب التى نرجو لها أن تنمو وتترعرع فى حضانة أعمال أخرى .

على أن القيمة الكبرى لهذه المسرحية إنما تكمن فى مضمونها الثورى الجديد الذى يجعلها تنخرط بأصالة فى أدب المقاومة ، وأدب المقاومة بمفهومه النظيف الذى لا ترخص فيه ولا ابتذال؛ فربما كانت هذه المسرحية من الأعمال الفنية القليلة التى جاءت بعد النكسة ، تهيب بالإنسان المصرى أن يرتد إلى ذاته الحقيقية يفتش فيها عن جوانب القوة ويستأصل منها جوانب الضعف ، استعداداً لمعركة المصير . ولم يكن عبثاً ولا ثرثرة أن أدار

الكاتب مسرحيته حول محور رئيسى واحد هو الإنسان ، ولم يكن عبثاً أو ثرثرة أن يقول الكاتب فى نهاية مسرحيته : « إن الإنسان ، ظل لآلاف السنين وسيظل إلى الأبد . . هو الحل الوحيد لكل الألغاز . . سيظل الإنسان هو النغمة الصحيحة . . النغمة الصحيحة الواضحة بين كل الألحان الرديئة على مر العصور » .

أقول إنه لهذه الإعتبارات مجتمعة استطاع على سالم أن يخرج لملاقاة أسطورة أوديب فوق خشبة المسرح ، غير خائف من ذلك اللغز الدرامى الذى تطرحه عليه أحداث الأسطورة ؛ ذلك أن كاتبنا الشاب كان قد وطد نفسه على أن يواجه اللغز لا بحله ولكن بالقضاء عليه ، بتجنبه وعدم التعرض له .

والسؤال الذى يفرض نفسه الآن هو : هل استطاع المخرج أن يتحاشى هو الآخر ذلك اللغز الدرامى ؟ .

ربما كانت هذه هى المرة الأولى التى استطاع جلال الشرقاوى فيها أن يخرج دون أن يخرج على النص ، وباستثناء التغيير الطفيف الذى أحدثه المخرج قرب نهاية المسرحية ، إذ منع كريون من الخروج وحده لملاقاة الوحش ، رغم ما فى خروجه من أهمية ، أهمية البرهنة على ضرورة تحمل كل فرد لمسئوليته وضرورة دفعه للثمن ، رغم علمه أنه مقدم على عملية انتحارية لا أمل فيها لإنقاذ المدينة . أقول باستثناء هذا التغيير الطفيف كان جلال الشرقاوى ملتزماً فى إخراجه بالنص

المسرحى ، فلم نجد فى إخراج هذه المسرحية تلك الفضفضة التى وجدناها فى إخراجه لمسرحية « الحصار » ، ولا ذلك الترهل الذى لمسناه فى إخراجه لمسرحية « بلدى يا بلدى » ، فالحركة المسرحية هنا ملتزمة بالكلمة ، والخط الإخراجى مساو للنص المسرحى . وكان توفيقاً من المخرج أنه عمد إلى أسلوب الفانتازيا الكوميدية سواء فى تقديم الشخصية أو فى إدارة الحوار ، وكان توفيقاً أكثر أنه لم يجعلها فانتازيا خالصة ولكن مطعمة بجرعات جادة تظهر حيناً وتختفى حيناً آخر بظهور تيرزياس واختفائه .

وتجلت براعة المخرج فى إدارة حركة المجاميع ، تلك الحركة التى سريعــاً ما كانت تكتسب جمالاً تشكيلياً ليس مقصوداً لذاته ، ولكن لخدمة المعنى وإبلاغ الفكرة ؛ خذ مثلاً حركة الأهالى فى المشهد الأول من الفصل الأول وهم يتلهفون على مصير بتاح الذى خرج لملاقاة الوحش ، وتصاعد حركة الأهالى بتصاعد الصراع مع الوحش ، لقد استطاعت حركة المجاميع هنا أن تجسد الصراع الذى أخفق فيه بتاح ، بمقدار ما استطاعت هناك أن تجسد الصراع الذى وفق فيه أوديب . وكذلك التشكيلات الثلاثية التى أدارها المخرج ببراعة وذكاء سواء تلك المؤلفة من أونح وأوالح وبينهما الملكة ، أو المؤلفة من هذين الإثنين وبينهما الملك ، أو المؤلفة فى نهاية المسرحية من أوديب وعلى يمينه تيرزياس رمزاً للحكمة وعلى يساره كريون رمزاً للقوة ، أو المؤلفـــة فى أكثر من موضع من أونح وأوالح وحور محب باعتبارهم جميعاً رموزاً للنفعية والانتهازية والوصولية .

ولقد عرف المخرج ببراعة كيف يفيد من الديكور الوافى الذى صممه الفنان مجدى رزق ، مضيفاً إليه براعته هو فى استخدام الإضاءة ، لقد استطاع الديكور والإضاءة معاً أن يحيطا المضمون البشرى للمسرحية بإطار مادى يجمع بين البعدين ، البعد الجمالى من ناحية والبعد الوظيفى من ناحية أخرى ؛ فمستويات المسرح كانت شديدة الطواعية فى يد المخرج يتحكم فيها كيف يشاء ، من أعلى مستوى حيث شرفة الملكة ، إلى أدنى مستوى حيث مصاطب الأهالى ، ماراً بالمستوى الأقرب إلى الأول حيث قاعة العرش ، والمستوى الأقرب إلى الأخير حيث مقاعد الحكام . وكذلك الإضاءة كانت موحية تماماً سواء فى تصوير مشهد المدينة ، أو فى تصوير قاعة العرش ، أو فى تصوير موكب الملك أوديب إلى حيث معبد آمون ، هذا فضلاً عن توظيفها لتحقيق النقلات السريعة أو المتدرجة بين بعض المشاهد والبعض الآخر . ولو أن نهايات الفصول أحكمت عن طريق الإضاءة لكان ذلك أفضل بكثير ، خاصة أن المسرحية بحكم بنائها الفنى لا توحى بهذه النهايات ، فالمشهد الثانى مثلاً من الفصل الأول يوحى بأحداثه وجوه العام ببداية فصل جديد لا بنهاية الفصل الأول ، وكذلك الفصل الثانى بمشاهده السبعة يمكن أن ينتهى عند أى مشهد من هذه المشاهد دون أن يكون بالضرورة المشهد السابع .

وباستثناء موتيفة «انت اللى قتلت الوحش» التى كانت تتردد على امتداد المسرحية تعلو حينا وتخفت حينا آخر ،

وكذلك المؤثرات الصوتية لصراع كل من أوديب وبتاح مع الوحش ، لم تكن الموسيقى التى وضعها الدكتور يوسف شوقى فى مستوى لواحق الإخراج من ديكور وإضاءة وأزياء .

فإذا انتقلنا الى الأداء التمثيلى ، لاستطعنا أن نقول إن جلال الشرقاوى كان موفقاً بشكل عام فى توزيع أدوار هذه المسرحية ؛ فى طليعة الأدوار التى وفق فى توزيعها جلال الشرقاوى نفسه فى دور تيرزياس ، لقد أثبت جلال الشرقاوى هنا أيضاً أنه أستاذ فى فن الأداء التمثيلى ، دبيب قدمه ، إيقاع صوته ، تشكيل جسمه ، كل هذا يشى بخبرة فنية واسعة تتحكم فى هذه الأجهزة البشرية تحكماً فنياً كاملاً .لقد كان جلال الشرقاوى هو تيرزياس بحق ، تيرزياس بنفس أبعاده المعروفة فى الأدب الإغريقى القديم، صوت مالا صوت له .. الحكمة ، الحق ، الضمير ، وما أشبهه بديوجينس الباحث عن الحقيقة وسط الظلام الذى يحيط بما حوله ومن حوله . كذلك وفق جلال الشرقاوى فى اختيار فاروق نجيب لدور أوالح لقد استطاع أن يفجر فى هذا الممثل طاقات دفينة كامنة ، فمنذ دوره فى مسرحية « الإنسان الطيب » لم نكد نشهده فى دور أروع من هذا الدور ، كان طاقة كوميدية قادرة على الإضحاك دون ترخص ، قادرة على ملء المسرح دون ابتذال ، وفى المواقف التى كانت تستدعى منه الأداء الجاد ، كان قادراً على اقناعنا وعلى انتزاع سخطنا فى آن . كذلك كان عبد الحفيظ التطاوى موفقاً فى دور حور محب ، سواء فى إيقاع صوته ، أو فى حركات جسده ؛ فمن خلال هذين الجهازين استطاع

أن يعبر عن جوهر المواطن المصرى الماكر فى سخرية ، الهازل فى صمت ، وفى حدود دوره كشف عن فنان موهوب على خبرة كبيرة بفن الأداء لدى الممثل الحديث . وأيضاً فؤاد أحمد فى دور أونح كان بارعاً داخل إطار دورة ، وبقدرته الفائقة على التحكم فى طبقات صوته ، استطاع أن يرسم كل ظلال دوره ، وأن يفى بكل متطلبات هذا الدور .

يبقى بعد ذلك أحمد عبدالحليم فى دور أوديب، وماجدة الخطيب فى دور جوكاستا ، أما أحمد فقد كان تأكيدا لرأيى القديم فيه من أن صوت الممثل فى أعماقه أقوى وأروع من صوت المخرج ، فهو ممثل يجمع بين البعدين : الموهبة التمثيلية من ناحية ، والخبرة العلمية من ناحية أخرى ، مشكلاً من هذين البعدين فناناً يعرف كيف يتحرك فوق المسرح ، معرفته بمخارج الألفاظ وإيقاع الصوت ، هذا فضلاً عن قدرته على التحكم فى حركات جسده على النحو الذى يكسبه قوة الحضور فوق المسرح ، هذا كله على العكس تماماً من الممثلة ماجدة الخطيب التى لم يكن المخرج موفقاً منذ البداية فى اختيارها لهذا الدور ، صحيح أن جوكاستا هنا ليست هى الأم العجوز وليست هى الملكة المتسلطة ، ولكنها أيضاً ليست الفتاة المراهقة التى تمثل بأنوثتها لابفنها ، وبأزيائها لا بحركتها فوق المسرح . وما أكثر المواقف التى لم يكن يسعفها فيها صوتها فإذا هى أصوات بلا رنين ، وكلمات بلا مضمون . إن ماجدة الخطيب موهبة تمثيلية ما فى ذلك شك ، موهبة تتمتع

بخاصية الحضور فوق المسرح ، ولكنها الموهبة التى تحتاج إلى الكثير من الدراية بفن الأداء التمثيلى ، وبخاصة فن الأداء الحديث .

إن أهم ما نخرج به من هذه المسرحية الكوميدية النظيفة والناضجة هو ضرورة أن نودع رواسب مرحلة كوميدية ماضية اختلط فيها التنفيس الاجتماعى بالتعبير الفنى ، فعبرت عن نفسها بحركات هستيرية وتشنجات عصبية وأكثرها مكبوتات اجتماعية خرجت متنكرة على هيئة فن . نودع رواسب هذه المرحلة لنستقبل إرهاصات مرحلة جديدة نضع فيها العلامات واضحة على الطريق.. الطريق إلى أنفسنا ، والطريق بعد ذلك إلى فكرنا الكوميدى الجديد .

أنتيجونا تخلع ثوب الحداد

يقول الفيلسوف الكبير « برتراند رسل » فى كلامه عن الأخلاق عند أرسطو : « على الرغم من أنك لا تكاد تجد جملة واحدة مما قاله أرسطو فى الطبيعة يمكن قبولها فى ضوء العلم الحديث ، إلا أن ما قاله فى الأخلاق لم يكد يتطور منذ أيامه إلى الآن » .

وهذا صحيح ، صحيح لأنه إذا كان العلم قوامه المنهج ومادته الطبيعة الجامدة ، فالأخلاق عمادها النظر العقلى ومادتها الطبيعة البشرية .. طبيعة الإنسان ؛ ومن هنا كان على العالم أن يكمل ما بدأه الآخرون ، بعكس الفيلسوف الذى كان عليه دائماً أن يبدأ من جديد .

وإن أردت مثلاً حياً على ذلك فإليك مسرحية « أنتيجونا » التى أنشدها سوفوكليس منذ خمسة وعشرين قرناً ، وترجمها

الدكتور طه حسين منذ خمسة وعشرين عاماً ، وقدمها المسرح العالمى منذ خمسة أعوام .

إن السؤال البللورى الذى تطرحه مسرحية « أنتيجونا » هو فى صحيحه أكثر من سؤال ، لأنك لا تكاد تجيب عليه من جانب ، حتى يطلع عليك من الجانب الآخر ، ولا تكاد توفى هذا الجانب الآخر ، حتى يبزغ من الجانب الأخير ، ذلك لأننا هنا أمام سؤال إغريقى متكامل يعالج قوى النفس الثلاث . . الشهوة والعاطفة والعقل . وهى بحسب أفلاطون قوى يتصل بعضها ببعض إلى حد الإنصهار . . فالشهوة تسعى والعاطفة تغذيها والعقل يهديها . وهذه القوى النفسية الثلاث تقابل مواقف الإنسان الحياتية الثلاثة ، فموقفه من ضميره يمثل الجانب السيكولوجى ، وموقفه من الغير . . . من أهله وذوى قرباه يمثل الجانب السوسيولوجى ، وموقفه من القانون أو الدولة يمثل الجانب السياسى ، وأقول السياسى لأن تعريف الإنسان عند الإغريق أنه حيوان سياسى .المهم أننا على هذه المستويات الثلاثة التى تقابل قوى النفس من ناحية ومواقف الإنسان من ناحية أخرى ؛ يمكننا أن نتعاطى مسرحية « أنتيجونا » لنجد فيها الإجابة على السؤال الذى يؤرق وجداننا المسرحى ، بل وجداننا الأدبى كله ، وهو كيف يجمع مسرحنا الحديث بين الأصالة والمعاصرة ، أو كيف تلتقى فى أدبنا العربى المحلية والعالمية ؟

إنه إذا نشأ التعارض ونشب الصراع فاتجهنا إلى أنفسنا نسأل :

أنتتصر للعقل أم للعاطفة ؟ كنا كمن يسأل على المستوى السيكولوجى ، فإذا عدنا وسألنا أننتصر للحق أم للواجب جاء سؤالنا على المستوى السياسى ، فإذا كان السؤال : أننتصر لذوى القربى من أبناء الأسرة أم للقانون الذى يمثل الأمة جميعاً ، فهو سؤال سوسيولوجى بطبيعة الحال . .

أما من الوجهة النظرية ، فلا أظن أن أحداً يختلف مع آخر فى الإجابة على هذه الأسئلة الثلاثة ، أو هذا السؤال الواحد ؛ فعندنا جميعا — لأننا متحضرون — أن العقل أبدى من العاطفة ، والواجب أولى من الحق ، وصالح الأمة فوق صالح أبناء الأسرة . فإذا ما وجدنا أنفسنا أمام الموقف العملى الذى يستلزم السلوك والاختيار تعذر جداً بل استحال على من لم يقطع من المدنية شوطاً بعيداً أن يستجيب لداعى العقل دون العاطفة ، ولنداء الواجب دون الحق ، ولصالح الأمة دون مصلحة أبناء الأسرة . والتجربة لاتزال أمامنا ، أذهب لمشاهدة مسرحية « أنتيجونا » ثم اسأل نفسك بعد ذلك إن كنت تشعر بالعطف على أنتيجونا لأنها آثرت واجبها نحو أخيها على واجبها إزاء قانون أصدره الملك ليمثل به صالح الدولة ، فإن وجدت نفسك عاطفاً عليها فاعلم أنك لاتزال بدائياً فى تكوينك وتفكيرك ولم تتقدم بعد فى سلم المدنية والحضارة .

ولكن . . ما هى حكاية « أنتيجونا » ؟

« ايثيوكليس » و « بولينيس » أخوان قتل كل منهما صاحبه ،

وقضى عليهما موت واحد فى يوم واحد . أما الأول فقد أجيز لجثمانه أن يوارى فى التراب ، وأن تؤدى اليه من الواجبات الدينية ما يسر نفوس الموتى ، لأنه وقف بين أهالى ثيبة موقف المدافع ، إلى أن جاد بنفسه فى سبيل وطنه . وأما الآخر ، الذى خرج من وطنه طريداً فعاد إليه ومعه جيش من العدو ليدمره ويحرق أسواره ويسخر بآلهته ، فقد أمر كريون ملك ثيبة ألا يدفن ولا يبكى ، وأن يظل جسمه بالعراء فريسة للكلاب وسباع الطير ؛ ومن خالف أمر الملك سيلقى جزاءه . . الموت .

وتعلم أنتيجونا بالنبأ .. فماذا تراها فاعلة ؟ أتستجيب لرابطة الرحم التى تربطها بأخيها بولينيس والتى تقضى عليها بألا تترك جثمانه فى العراء ، أم ترضخ لأمر الملك ، والملك هنا هو الدولة وأمره هو صالح الأمة :

إسمينا : ماذا أى أنتيجونا التعسة ! أتقدمين على ذلك برغم أمر كريون ؟

أنتيجونا : أله الحق أن يقطع مايصل بينى وبين ذوى ؟

إسمينا : آه ! تدبرى أيتها الأخت ... إن الذين يأمرون أشد منا قوة ، وإن علينا أن نذعن لما يريدون ...

أنتيجونا : ... افعلى ما تؤثرين ، أما أنا فموارية أخى ، فإن أديت هذا الواجب فما أجمل بى أن أموت ، ولئن مت فإنما أنا صديقة لحقت بصديقها .

ولئن بدأ الصراع خفيفاً بارداً بين أنتيجونا وأختها إسمينا ،

لأنه صراع من يعترف بالرضوخ فى وجه من يعلن الثورة ، فإنه سرعان ما يصبح أكثر حدة وأشد ضراوة عندما تلتقى أنتيجونا بالملك كريون ... فهما هنا ضدان متنافران بل متناحران كل منهما يقف على القطب المقابل لصاحبه ؛ كريون هو البطل ، وهو الملك ، وهو قائد دفة سفينة الدولة ، والرجل الذى أعلن يوم تولية الحكم : « لن أخفى ما يحدق بالمدينة من خطر أو يهدد راحة مواطنى ، ولن يكون صديقاً لى من هو للدولة عدو ، فإنى واثق كل الثقة أن سلامتنا فى سلامة الدولة » . لذلك وقع عليه نبأ مواراة أنتيجونا لجثمان أخيها وقع الصاعقة ، لأنه إما أن يتبع القاعدة التى أعلنها ، وأعلن أنه سيرفع عليها شأن الدولة ، أو تنقلب حكمته جنوناً وكلماته لغواً وشرفه خزياً وعارا . وهو كتعبير نموذجى عن العقلية اليونانية التى تتصور كل شئ فى قياس منطقى .. مقدمة كبرى ومقدمة صغرى تلزم عنهما بالضرورة نتيجة ، فالنتيجة أمامه واضحة : لن يكون صديقاً لى من هو للدولة عدو « مقدمة كبرى » ، بولينيس وأنتيجونا عدوان للدولة « مقدمة صغرى » ، إذن فهما ليسا صديقين لى .. أحدهما جزاؤه العراء والأخرى جزاؤها الموت . وعلى ذلك لم يلتهب الصراع بينهما وكفى بل أخذ شكل الملاحاة :

كريون : لقد جاء يدمر وطنه فى حين قاتل الآخر للدفاع عنه .

أنتيجونا : سواء على ذلك ، فإن « أديس » هو الذى يأمرنى بتشريفهما جميعاً .

كريون : ماذا ! أيأمرك « أديس » بالتسوية بين الجريمة والفضيلة ؟
أنتيجونا : ومن يدرى ، أيقبل الموتى تمييزك بين الأشياء ؟ !
كريون : إن أعداءنا لن يصبحوا أصدقاءنا بعد الموت .
أنتيجونا : ولدت لأحب لا لأبغض .

ولا يكتفى سوفوكليس بإيصال الصراع بين القطبين المتنافرين إلى أقصى مداه ، بل يحاول تعميقه وتكثيفه وإكسابه أبعاداً جديدة ، فها هو هيمون إبن كريون وخطيب أنتيجونا يحاول أن يثنى أبيه عن عزمه ، كاشفاً عن زوايا جديدة فى الموضوع ، فلئن كانت قوانين الدولة لها قداستها فإن تقاليد الناس لها حرمتها ومع ذلك يتمسك كريون بموقفه راعياً للدولة وحافظاً للنظام ومعبراً عن المعتقد الإغريقى ، بأنه إذا كانت الدولة تأتى فى الزمن بعد الأسرة ، فإنها سابقة لها فى الفكر ، بل هى سابقة لوجود الفرد نفسه بحكم طبيعة الأمور .

ومن هنا لم تزده محاورة ابنه الا عنادا : « فإنى لن أبق على أبناء أسرتى رغم ثورتى ، فما أجدر ذلك أن يكون حقاً لغيرهم » .

كريون : بم تنصح لى ! بأن أشرف من يخرج على القانون !
هيمون : لم أدعك إلى تشريف الأشرار .
كريون : أليست أنتيجونا أهلاً لهذا الوصف ؟
هيمون : ليس هذا ما يقول أهل ثيبة .
كريون : لأهل ثيبة أن يملوا على ما أصدر من أمر ؟

هيمون : لا تنس أنك بعرشك حديث العهد .

كريون : وأى الناس غيرى يستطيع أن يملك فى هذه المدينة ؟

هيمون : ولكن الدولة لم تخلق لرجل واحد .

كريون : أليست الدولة لمن يحكم ؟

هيمون : نعم . . . ولكن البلد إذا كان خالياً مقفراً ، فعلى من تحكم ؟

لكن الأديب الفنان سوفوكليس يمضى فى تطوير الحدث وتعميق الصراع فيكسبه بعداً رابعاً ؛ ليس هو البعد السيكولوجى ولا البعد السوسيولوجى ولا البعد السياسى ، وإنما هو إن صح التعبير البعد الثيوصوفى . فها هو تريسياس ، ذلك العراف الشقى الذى يلجأ إليه سوفوكليس فى أوديب أيضاً للكشف عن الحقيقة التى لا يستطيع أن يراها غيره من الناس ؛ إنه رجل أعمى إلا أنه ذو بصيرة كاشفة لا تنخدع ، ولقد جاء يحذر كريون ويبصره بعواقب الأمور : « إنما أتحدث إليك مخلصاً لأنى شديد الحرص على مصالحك ، وأى شىء أحب إلى النفس من نصيحة خالصة فيها النفع والفائدة » .

ومع ذلك يرفض كريون نصيحته ، ولا يقف عند حد الرفض بل يتهم تريسياس ، فيحفزه إلى الهجوم ، فيتشاجر الخصمان ، ويكيل أحدهما للآخر أعنف الضربات ، وفى نهاية الصراع يكون كريون هو الذى تلقى أعمق الجرحين غوراً ، تماماً كما حدث لأوديب فى صراعه المشهور مع هذا العراف :

كريون : لن تغير رأيي مهما تبذل ، يجب أن تعلم ذلك .

تريسياس: إذن فأعلم أنت أيضاً أنك لن ترى الشمس تطلع مرات دون أن تؤدى بموت كائن أنت أبوه ، دية موت آخر ، لأنك ألقيت فى بطن الأرض كائناً كان يعيش على ظهرها ، ولأنك أخزيت نفسك . حبست حياً فى القبر ، وخليت جثة بالعراء ، بعيداً عن آلهة الموتى فى غير ما ينبغى لها من الشرف والمأوى .

وفى براعة الكاتب المسرحى القدير تتجمع خيوط المأساة كلها لتلتف حول كريون . . بؤرة الحدث الدرامى ، وكأنها أشعة الشمس تتجمع فى بؤرة العدسة لتسلط من خلالها على الشئ فتحرقه . فها هو هيمون يلقى بنفسه وراء خطيبته . . يغمد سيفه فى صدره بعد أن تكون هى قد خنقت نفسها بوشاحها، وتسمع الملكة أن ابنها لقى حتفه ثمناً لعناد أبيه ، فتطعن نفسها حزناً عليه . ويسمع كريون بهذا كله فيقف وحيداً على المسرح المظلم ، رجلاً هدت كيانه الأحزان : « لقد فقدت كل شئ ، لقد ألح على رأسى قضاء لا يطاق » . وبعد نشيد رئيس الجوقة ، يسدل الستار على أرق المآسى الإغريقية وأكثرها توازناً كما يقول ألارديس نيكول :

هذه هى معطيات مسرحية أنتيجونا ، فكيف استقبلها سعد أردش ليبعثها على المسرح ؟

بكل ضمير مستريح أقول إن المخرج سعد أردش استطاع أن يرتفع بقواه الفنية إلى مستوى المسرحية ، فهم النص فعاشه وذاب فيه ، وحاول أن يقدمه من الداخل دون أن يخرج عنه أو يعلو عليه أو يتجاوزه بأى حال .

وقد حمل مسئولية هذه المسرحية بأمانة وشرف ؛ فجاءت قطعة إغريقية أصيلة فيها بساطة دالة وسهولة معبرة ، ولكى يحتفظ لها بطابع الجلال المأساوى اختار ترجمة الدكتور طه حسين ، ربما لم تكن أدق الترجمات ، والأغلب أنها ليست أحدثها ، ولكن المؤكد أنها الترجمة التى يتمثل فيها فخامة المعيار اللغوى ، لأنها تجمع بين رصانة الأسلوب وفخامة العبارة والكلمة التى تدل بلفظها على شئ من معناها . ومع ذلك فقد وفق سعد أردش فى استبدال بعض الكلمات مثل كلمة عيافة التى استبدلها بكلمة كهانة ، وكلمة جوقة التى استبدلها بكلمة كورس ، ولو أنى كنت أود أن يتمادى فى ذلك قليلاً فيستبدل كلمات أخرى مثل « روى » علامة للاستفهام و « لهف نفسى » علامة للتعجب « والهجوج » صفة للطير و « الشموس » صفة للجياد و« نشيش » فى عبارة « شحم الفخذ يتساقط على الرماد فى دخان ونشيش » و « المخفر » فى عبارة « لم نكد نعود إلى مخفرنا» وكانته وتكونه فى عبارة « إحداهما كانته دائماً ، والأخرى قد بدأت تكونه منذ الآن » وبعض الجمل الاعتراضية كما فى عبارة «وأن يترك ، من غير أن يقبر أو تؤدى إليه فروض الدين — نهباً لسباع الطير » .

ولعل اتكاء سعد أردش على دور الكورس ، هو أبرز ما فى اخراجه لهذه المسرحية ؛ فقد استطاع إلى حد كبير أن يحقق حلمه الوردى فى مسرحية الكورس فيها هو البطل ، كما استطاع إلى حد أكبر أن يدير حركة الكورس ، وذلك بتقطيع أناشيده إلى فقرات ،وتوزيعها إلىمجموعات ثلاث تؤديها بطرائق ثلاث .: كل مجموعة على حدة ، ثم المجاميع كلها مرة واحدة ، ثم بطريقة التداخل والتخارج فى أكثر الأحيان . ولقد جاءت هذه الطرائق الثلاث متمشية مع التلوينات النغمية الثلاثة المأثورة لدى الإغريق ، وهى الأنغام الليدية والأنغام الدورية والأنغام الفريجية ، الأولى فى حالة التعبير عن الأسى ، والثانية فى حالة تصوير الشجاعة ، والأخيرة فى حالة ضبط النفس .

وللأسف الشديد لم تستطع واضعة الموسيقى التصويرية عواطف عبد الكريم أن تتعاطف مع هذا الجو الإغريقى القديم ، فكانت تفسده من حين لآخر بموسيقاها الأوروبية الحديثة ، وآلات العزف الغربية الخالصة . ومع ذلك فإن غلبة الطابع التشكيلى على تحركات الكورس ، قللت بشكل واضح من دوره الوظيفى ، فبدلاً من أن يحافظ المخرج على وضعه فى المسرح الإغريقى فى الوسط بين المتخاصمين ، على اعتبار أنه هو الذى يمسك بكفتى الميزان بين البطل وخصومه ، وهو الذى يبين مدى التقدم فى صراع الفريقين ، وهو الذى يعيد الموضوع الأساسى إلى وضعه بعد كل تغيير أو انحراف ، وهو أخيراً الذى يعانى الانفعالات

المضطربة والأحاسيس المتباينة مما ينشأ عن حدة الصراع ؛ أقول إن المخرج بدلاً من أن يحافظ على وضع الكورس لكى يحقق هذا كله ، أطلقه فى كافة أرجاء المسرح ، مستخدماً إياه فى تشكيلات ثلاثية مما اضطره إلى أن يجعل له أكثر من رئيس ، مع أن الكورس ليس له إلا رئيس واحد .

عموما كانت المرئيات المسرحية أروع بكثير من المسموعات، ساعد على ذلك الديكور الممتاز الذى شيده الفنان المثقف رمزى مصطفى ، لقد استطاع أن ينقلنا إلى الوراء خمسة وعشرين قرناً من الزمان حيث العراء الإغريقى ، والطبيعة البدائية ، ولون الرماد الباهت . ولو أنه تنبه إلى ما جاء فى النص من أن القصة تقع فى مدينة ثيبة أمام قصر كريون ، لكان أكثر وفاء للمسرحية ، ولكنه استعاض عن القصر بشاشة عكس عليها تقلبات الطبيعة الجوية ، بدلاً من الطبيعة النفسية لدى الأبطال ، وكنت أفضل أن يعمد إلى توظيف التقلبات الجوية فيجعلها فى خدمة تقلبات الأبطال النفسية ، وبذلك يصبح الديكور أكثر تكميلاً للمضمون ، وأشد تكاملاً مع الشكل أو الإطار العام .

فإذا انتقلنا أخيراً إلى التمثيل ، قلنا إن المسرحية كان أولى بها أن تسمى كريون بدلاً من أنتيجونا ، والدليل الأدائى على ذلك هو حمدى غيث الذى أخذ على عاتقه مسئولية هذا الدور الشديد التركيب فأداه ببساطة عميقة وتلقائية غير عادية ، لقد استطاع حمدى غيث بصوته الجهورى المتميز وبنائه الفيزيقى

المهيب أن يلتقط شخصية كريون ، وأن يصاحبها فى كل تموجاتها النفسية فضلاً عن حركاتها العضلية ، لذلك جاء سقوطه وانهياره نتيجة منطقية متسقة تماماً مع المقدمات ، بعكس سميحة أيوب التى لم تستطع أبداً أن تلتقط شخصية أنتيجونا ، فاعتمدت على موهبتها فى التعبير لا على قدرتها فى التصوير . إن أنتيجونا بإجماع الآراء هى التعبير الصارخ عن الحكمة الإغريقية القائلة بالاعتدال فى كل شىء ، هكذا كانت أنتيجونا تمثل فى رأى الفيلسوف الكبير هيجل جمال الروح الإغريقى تمثيلاً كاملاً ، لما تنطوى عليه من قمة فى الجمال وعمق فى الأخلاق ؛ وهكذا كانت أنتيجونا حازمة حتى الموت ، والحزم هو الوسط الذهبى بين طرفين كلاهما رذيلة . . بين التهور والجبن . وهذا هو معنى قول ألارديس نيكول : «إن أنتيجونا هى أرق المآسى الإغريقية وأكثرها توازنا » . ولكن سميحة أيوب خلعت ثوب الحداد وأطاحت بهذا كله لانبهارها بالتهويل الدراماتى . فكانت متهورة فى صراعها مع كريون فى هذه المسرحية ، منهارة بين يدى الحراس إلى درجة الخوف والذعر فى نهاية المسرحية . وليس هذا من أنتيجونا سوفوكليس فى شىء ، ولا من المسرح الإغريقى فى ذلك الحين ، المسرح الذى لم يكن يلجأ إلى القناع إلا لكى يخفى انفعالات النفس الموهنة ، ولم يكن يسمح لفيدياس أن ينحت من التماثيل إلا ما يوحى بالكمال الفيزيقى .

أما عن بقية الممثلين ومعظمهم من الدماء الشابة الجديدة فتشجيعهم واجب ، ولكن محاسبتهم واجب آخر ؛ فرباب حسين

فى دور اسمينا وسناء الدين شافع فى دور هيمون ، كانا كمن يرتدى ملابس واسعة ، أوسع منه بكثير ؛ ففى صوتهما تهدج، وفى حركاتهما ارتياب ، بعكس حسين عبد القادر فى دور الحارس ، ورشاد عثمان فى دور الرسول ، فقد كانا أسعد من زميليهما بشكل واضح . أما أسعد أفراد هذه المجموعة فهى سعاد أبو الحسن فى دور إيريديس ، لقد استطاعت أن تكتسى دور الملكة المكتئبة ، التى تحس بقرب وقوع الكارثة ، فكانت صامتة فى حزن بالغ أو حزينة فى صمت بليغ ، ذلك الصمت الذى استطاعت بحق أن تجيد فن إلقائه ، وذلك الحزن الذى استطاعت أيضا أن تتمثله وتمثله فى وقت واحد .



« الشعب الذى لا يساعد مسرحه ، ولا يشجعه ، شعب محتضر إن لم يكن قد مات . وكذا المسرح الذى لا يحس بنبض الشعب الاجتماعى أو التاريخى ، ومأساة هذا الشعب ، واللون الأصلى لأفقه وفكره ، . . »

فيديريكو جارثيا لوركا

سواء كان ذلك تخطيطاً أو مصادفة ، فالذى لا شك فيه أن ظهور مسرحيتين فى موسم واحد ، بل فى أسبوع واحد من نفس الموسم ، إحداهما من المسرح الإغريقى القديم ، والأخرى من المسرح اليونانى المعاصر ، إنما هو حدث فنى هام يتيح الفرصة عريضة وواسعة أمام الكتابة النقدية المقارنة كى تنظر وترى كيف يصدر الفنان المعاصر عن تراثه القديم ،دون أن ينعزل عن التيارات الإبداعية التى يموج بها العالم من حوله ، ودون أن يفقد فى الوقت نفسه طابعه الخاص وأسلوبه المميز .. طابعه الجمعى الذى يصدر فيه عن أصالة تراثه فى الفن والتعبير ، وأسلوبه الفردى الذى يتميز به عن غيره من الكتاب .. سواء فى بلاده أو فى العالم كله .

إنها باختصار مشكلة تلاقى الثقافتين .. الأصيلة الخالدة والدخيلة الوافدة .. مشكلة تلاقيهما على صعيد فنى واحد ،

يقف فوقه الكاتب المعاصر ضارباً بجذوره فى أغوار الماضى ، مستشرفاً ببصيرته آفاق المستقبل .

وما أحوج مسرحنا المعاصر إلى تلقى هذه التجربة .. تجربة تلاقى طرفى المسرح اليونانى .. طرفه القديم ممثلاً فى مسرحية « أجاممنون » لجد المسرح الإغريقى أسخيلوس ، وطرفه المعاصر كما هو ممثل فى مسرحية « جسر آرتا » لحفيد هذا المسرح ووريثه الشرعى .. جورج ثيوتوكا . أقول ما أحوج مسرحنا المعاصر إلى تلقى هذه التجربة لا على سبيل الترفيه والاستهلاك ، بل على مستوى التذوق والاستيعاب ، وتمثل التجربة للإفادة منها فى تطورنا المسرحى ، فى هذه الفترة بالذات التى نحاول فيها أن نتعرف على ملامحنا المسرحية الحقيقية ، والتى ليست ترجمة ولا تقليداً ولا اقتباساً من مسارح الأمم الأخرى . فهنا تجربة نموذجية حقاً ، يحاول فيها الكاتب أن يقدم لنا حلاً للمعادلة الصعبة التى أرقتنا كثيراً ، ولا تزال تؤرقنا حتى الآن ، وأعنى بها معادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

ففى هذه المسرحية « جسر آرتا » التى قدمها المسرح العالمى منذ عدة أعوام يلتقى تراث الإغريق القدامى ، بحاضر اليونان المعاصرين ، كأنبل وأشرف ما يكون اللقاء ؛ لقاء فيه روعة التراجيديا الإغريقية وجلالها المأساوى القديم فى ضوء تطور مفهوم الحرية وفكرة الصراع فى الوقت الحاضر .. فها هى عناصر التراجيديا الإغريقية تطل علينا بعد أكثر من عشرين

قرناً ، تطل علينا من فوق « جسر آرتا » الذى شيدته سواعد البنائين : « خمسة وأربعون بناء ، ومن الصبيان ستون ، مضوا يبنون على نهرآرتا جسراً ، طيلة الأيام يبنون، ثم يمسى بالليل منهاراً » .

ومن هذه الأغنية الشعبية الحزينة فى أسف، أو الآسفة فى حزن يمضى جورج ثيوتوكا ناسجاً خيوط مسرحيته ، متخذاً من هذه الأغنية ما يشبه الأسطورة أو الشعيرة ، ومعتمداً على عازف القيثارة فى رواية القصة ، أما الأحداث فتدور من حوله على نحو ما شهدنا فى الكورس الإغريقى القديم .

فماذا يقول القيثار أو عازف القيثار ؟

يقول إن بناء جسر آرتا الذى استغرق عامين (١٦٠٤ — ١٦٠٦) ينطوى فى حقيقته على قصة من قصص الكفاح المضنى والاستشهاد الأليم ، فها هى دقات الأجراس تمزق سكون الليل فى بداية المسرحية، معلنة أن جسر آرتا الذى شيده رئيس البنائين قد انهار للمرة الثالثة . . ويعود الرجل إلى بيته كليلاً محسوراً ، فالعمل الذى أنفق فيه شهراً كاملاً قد ضاع سدى ، والجهد الذى بذلته سواعد الرجال قد لايهم ، ولكن الذى يهم الآن هو معرفة السر ، السر فى انهيار الجسر فى المرتين السابقتين ، وفى انهياره بعد ذلك فى هذه المرة ! فالأرض التى بنى عليها الجسر متينة قوية ، والحجارة التى بنى بها أشد قوة وأعظم صلابة ، ورئيس البنائين واثق برسومه وأدواته ؛ واثق بالعمل

الذى قامت به جماعته ، وواثق بأن الجسر يحرسه بالليل رجال مسلحون هم من أتباعه المخلصين . . فمن أين يأتى الشر ؟ وكيف يحل الدمار ؟

لابد أن جسر أرتا قد ركبته الشياطين ، وها هو الشيطان يتسلل إلى روح رئيس البنائين . . يرقد فى فراشه ، ويطوف بين جدران بيته ، ويتراءى أمام عينيه من بعيد ومن قريب ، فماذا يريد الشيطان ؟ إنه ليس شيطان فاوست الذى يشترى روحه بالعلم ، ولا شيطان هاملت الذى يشترى حياته باليقين ، ولكنه شيطان ثيوتوكا الذى يشترى مجده بالتضحية والفداء . وعندما يصرخ رئيس البنائين فى جنح الظلام ، وفوق أطلال البناء : « ياشيطان الليل ، تكلم . ماذا تطلب ؟ أريد أن أفرغ من الحساب . . إنى أناديك أن تظهر ونتفاهم » إذا بالشبح يظهر ليدور بينه وبين رئيس البنائين حوار مسرحى رائع ، يذكرنا بالحوار الذى داو بين أورست البطل الوجودى وجوبيتر كبير الآلهة فى مسرحية سارتر المشهورة « الذباب » :

الشبح : أنت الذى ستدفع ، ولا يصلح أن يدفع غيرك ، ستدفن هنا مخلوقة رقيقة خدومة تجدها إلى جوار أرجوحة طفلك ، وبالليل إلى جوارك .

رئيس البنائين : أتعنى زوجتى ، أيها الشبح ؟ تطلب منى أن أدفن زوجتى بين الحجارة ؟ !

الشبح : أنت الذى خرجت باحثاً وصائحاً فى الليل ، كف عن جسر آرتا إذن ، لك مطلق الخيار .

رئيس البنائين : . . إنك بكلامك تمزق جسدى ، أطلب منى
حياتى أو صحتى . هل تريد عينى ، أيها الشبح ؟
ها أنا أعطيك عينى . يكفى أن أرى مرة واحدة
جسر آرتا وقد انتصب واقفاً فى الضياء .

الشبح : أنت حر .

ويختفى الشبح ، واضعاً البطل فى أقسى موقف من مواقف الاختيار ، موقف الاختيار الصعب بين الإنسان فيه والفنان ، بين زوجته وجسر آرتا . . وهو حر فى أن يختار ، ولكنه فى الوقت نفسه مسئول عن هذا الاختيار . . فبمقدار ما يكون الإنسان مسئولاً بمقدار ما يكون حراً ، والحرية هنا ليست حرية القول والغناء بل هى حرية الفعل والإجراء .

والآن على رئيس البنائين أن يختار ، وأن يتحمل تبعة هذا الاختيار ؛ ولفترة من الوقت يحسبها الزمن بالساعات وتحسبها الروح بالآف السنين ، يعانى رئيس البنائين آلام الاختيار . . إن معاناة بطل مثل أوديب لا تأتى إلا بعد وقوع الكارثة ، والكارثة لا تقع إلا قرب نهاية المسرحية ، أما معاناة رئيس البنائين فتبدأ مع بداية المسرحية ، وتظل تلازمه طوال الحدث المسرحى . وهو لا يعانى قدراً لا حيلة له فيه لأنه ضرورة فرضت عليه من الخارج ، ولكنه يعانى مصيراً هو الذى يختاره الآن بمحض حريته وملء كيانه ، مصداقاً للموقف الوجودى القائل بأن الإنسان هو صانع قدره وهو خالق مصيره ؛ فالذى

يحطم أوديب هو الماضى ، بينما الذى يحطم رئيس البنائين هو المستقبل .

هكذا كان الموقف الحاسم الذى وجب فيه على رئيس البنائين أن يتخذ قراره ، وأن يلقى بكلمته الأخيرة ؛ فقد جيء بزوجته إلى حفرة عميقة قاعها تحت أقدام الجسر وفوهتها تحت أقدام رئيس البنائين . . نزلت الزوجة إلى قاع الحفرة بدعوى البحث عن خاتم الزواج الذى سقط من زوجها فى الصباح ، وهى حيلة بارعة من مساعد رئيس البنائين مكنته ومكنت باقى الرجال من وضع الرجل فى الموقف الذى يصبح الإحجام فيه خسة وضعة ، والإقدام بطولة وشجاعة . . وكيف يكون إحجاماً وها هى مصلحة المدينة تحتم على رئيس البنائين الغيرية لا الأنانية ، والإيثار لا الأثرة ؛ فالصالح العام هنا أولى بأن يضحى من أجله ، بحيث يصدر سلوك البطل عن شعور عميق بالواجب ، وبأن الجسر الذى عهدت إليه المدينة أن يبنيه ، لابد أن يتم بناءه من أجل الأكثر والأكبر . . من أجل رفاقه فى المدينة ، وإخوانه من أبناء الشعب .

وعلى الحفرة التى ستصبح فيما بعد قبراً ، والزوجة الرائعة التى ستصبح عما قليل قرباناً وذكرى ، يدور هذا الحوار بين رئيس البنائين وبين مساعده :

المساعد : انته ، أيها الرجل ، لو كنت أهلاً لأن تحكم هذا المجموع . . أشفق علينا أو أشفق عليها هى أيضاً .

رئيس البنائين : تبغون أن آمر ، يا شجعانى ؟ أن أشفق عليكم ؟
أن أحكمكم ؟ يا رجالى الطيبون الحبل أضحى
الآن فى يدى أنا . . يا رفاق جسر آرتا ، يا من
تصارعون الحجر ، يا أهل الفخر والمديح رئيسكم
قد أمر بعدم الإشفاق والنكران ، وبأى شىء
آخر تتوق إليه قلوبكم الحجرية . . إنى آمر :
سدوا الحفرة . . هيا . .

وتسوى الأرض ، وتلين الحجارة ، ويرتفع البناء ؛ لقد تم بناء الجسر ، ولكن على جثمان الزوجة الطيبة ، وعلى أشلاء رئيس البنائين .

وعبثاً يحاول الرجل أن يبرىء نفسه من دم زوجته أمام أمها العجوز . . فالعجوز تلعنه ، وتلعن معه الجسر ، وتلعن أيضاً كل عمال البناء ؛ فهذه الأشياء جميعاً لا تساوى شعرة من رأس ابنتها ، ولا تساوى ما فى قدميها من أظافر . وها هى تلعن رئيس البنائين : « ليكن الجسر حديداً مثل قلبك . . ليكن المارة حديداً مثل شعرك » وها هى بعد ذلك تتنبأ بما سيصير إليه حاله ، تماماً كما فعل العراف تيرزياس بالنسبة إلى الملك أوديب :

العجوز : . . وحدك انفصلت إلى الأبد عن البشر ، لم تعد
بعد الآن منا ، ولا أحد يقبلك . سينكرك رفاقك
حينما يفيقون من سحرهم ، وشعبك سيلقى بك
بعيداً عنه ، وسيهجرك ابنك أيضاً عندما يمسى فى
حضرتك ، وتبقى وحدك والعزلة المحيطة بك ؛ ما من

قلب بشرى سيحن إليك بعد الآن ، ويخفف من
مرارتك ، ستهيم من بلد إلى بلد يتيماً غريباً ، سترتجف
أبدان الأولاد عند ما تمر بهم . . ويل لك ، ويل لك .

وتصدق نبوءة العجوز ، ولما ينته الفصل الرابع الذى قالت فيه هذا الكلام ، فها هم أقرب الناس إليه ، البناءون الذين وقفوا إلى جواره فى الصباح ، يتخلون عنه فى الضحى ، ينفضون أيديهم منه ، ويصمونه بالجبن والعار :

البناءون : فليسقط من أضلنا . . فليسقط تلميذ الشيطان . .
فليسقط الخائن الذى سحرنا . . الذى جلب علينا
اللعنة . . الذى جعلنا نأثم . . فليسقط جسر آرتا . .
فليسقط السفاح . . فليسقط المخادع .

وبعد هذه المصيبة . . بعد ثورة البنائين .. تحل على الرجل باقى المصائب واحدة فى إثر الأخرى ؛ لقد أنكرته المدينة وأنكره ابنه ، وأنكره فتيان وفتيات الجيل الجديد ، بل حتى الجسر الذى بناه عاد اليوم يتنكر له . إنه يمشى فى بلده كالغريب وكالتائه ، الكل يتحاشاه ولا أحد يذكره ؛ لعينة هى طلعته ، ولعينة هى سيرته ، ولعن كل ما قاله ومافعلته يداه . لقد أصبح مجده هو عاره ، وصار يحيا بلا حياة .. دفن زوجته ودفن معها الأمل كل الأمل ، ولم يبق له إلا الحصر واليأس والضياع .

وتمر سنوات وبعدها سنوات ، ورئيس البنائين هائم على وجهه فى قرى لا يعرفها ولا تعرفه ، ومدائن لم يرها ولم تره ،

وأخيراً يعود إلى الجسر ، إلى مدفن الحياة وضريح الذكريات ، يعود إليه كما يعود القاتل إلى مكان جريمته ، فاقد الوعى سليب الإرادة . وفى جنح الليل كنسمة عابرة وكحفيف الشجر؛ تظهر له روح زوجته لتصفح عنه وتسكب فى داخله بعض الأمل ، وعلى معنى الغفران تنزل السكينة على رئيس البنائين ، فيرقد فوق الجسر بعد أن فارقته الحياة ، ويخيم الظلام ، وتتعالى دقات الأجراس ، وتتجمع على المسرح أشباح ناس ، ترتفع من جمعهم المظلم تراتيل صلاة : « الذكرى على مر الأجيال باقية ، الذكرى على مر الأجيال باقية » أجل باقية يا جسر آرتا ، ويا رئيس البنائين !

وأخيراً يسدل الستار على الشاعر المتجول ، الذى كان يحكى قصة الكفاح المضنى الذى صاحب بناء الجسر ، والذى تحول كل شىء على شفتيه إلى أغنية ، تترنم بها الأجيال . ولكن أحد المواطنين المعاصرين يوجه خطابه من فوق الجثمان إلى جمهور النظارة : « اسمعوا الأجراس التى تتعالى جلبتها من أغوار الزمن السحيقة ، اسمعوا لغة الأسلاف والعظمة التى يقولها الثرى ، والحجارة والأبنية القديمة الموشاة بالذهب ، اصغوا إلى الكبرياء والرجولة ، وقداسة العمل المتقن ، والتضحية الإنسانية . اسمعوا أيها الناس الذين دوختكم اضطرابات الزمن المريض .. الذكرى على الأجيال خالدة »

تلك هى معطيات مسرحية « جسر آرتا » للكاتب المعاصر

جورج ثيوكوتا ، وفيها ما فيها من عناصر التراجيديا الإغريقية القديمة ؛ فيها الأسطورة أو الشعيرة فى صورة أغنية شعبية ، وفيها القدر أو الضرورة فى صورة شبح الليل البغيض ، وفيها الكورس الإغريقى القديم فى صورة عازف القيثار الضرير الذى يعقب على سير الأحداث ، وفيها صراع البطل مع قوة أكبر منه ، ثم سقوطه وانهياره لعيب فيه أو خطأ ، وفيها أخيراً معنى « الكثرسيس »أو التطهير الذى ينتج عما يثيره الحدث من انفعالى الخوف والشفقة . . الشفقة على البطل ، والخوف من أن يكون مصيرنا مثل مصيره .

غير أن الكاتب لا يكتفى بهذه المعطيات ، ولا يقف عند هذه الأبعاد ، ولكنه يوظفها ويطورها فى ضوء المفاهيم الدرامية والفلسفية المعاصرة ؛ فالبطل هنا لا يرضخ لقدر غاشم أو ضرورة عمياء ، ولكنه بطل وجودى يختار ويفعل بناء على هذا الاختيار ، فمصيره بيده ، وهو وحده الذى يصنع هذا المصير . وهو فى استجابته للواجب لا يصدر عن وازع أخلاقى بقدر ما يصدر عن التزام اجتماعى ، يعبر فيه عن مسئوليته تجاه الشعب أو الصالح العام ، أضف إلى هذا كله أن المؤلف لا يؤمن بقوانين حتمية فى الطبيعة ، وإنما الطبيعة تحكمها ولا تتحكم فيها قوانين احتمالية ، وفى هذا انتصار لقضية الحرية على مستويين : المادة والروح ، فإن ثمة دوراً فعالاً يقوم به الضمير الإنسانى فى خضم العالم المادى . . ففى الطبيعة ذاتها حرية اختيار .

والذى يعنينا الآن هو استقبال المخرج لهذا القصيد المسرحى بكل ما فيه من عناصر متشابكة ومتضافرة ، ومحاولة تجسيده فوق خشبة المسرح العالمى . والواقع أن المخرج سمير العصفورى استطاع إلى حد كبير أن يتمثل النص ويستوعبه ، وأن يقدمه على المسرح بنفس الروح التى هيمنت على خيال الكاتب المسرحى ، فهنا الشعر والفكر ، والغناء والموسيقى ، والرقص والتمثيل ، تلتقى جميعاً فى وحدة حية أو حياة واحدة .

وكان توفيقاً من مخرجنا الطليعى أنه أدرك محاولة الكاتب المسرحى بعث الروح الإغريقى فى عمل فنى معاصر ؛ فالحفاظ على طابع التراجيديا الاغريقية من أسطورة وشعيرة ، ومن كورس وأشعار ، ومن آلهة وأبطال ، ومن تضحية وفداء سار جنباً إلى جنب مع موقف البطل الوجودى ، والتزامه الاجتماعى ، وإيمانه بمستقبل أفضل للأجيال الصاعدة .

وكان توفيقاً آخر من المخرج أنه جانس بين الشكل والمضمون فى هذا العمل الفنى الكبير ، فالشعر يسير إلى جوار الفكر سواء فى غناء الشاعر المتجول ، أو فى غناء المجاميع ؛ وسواء فى لقاء البطل مع الشبح ، أو فى لقائه مع عماله من البنائين . والذى يحسب للمخرج الطليعى فضلاً عن قدرته الواضحة فى تحريك المجاميع على المستوى التشكيلى النظيف ، وفى إدارة الحركة المسرحية بسرعة وتلاحق تملآن كل رقعة فوق خشبة المسرح ، الذى يحسب له فضلاً عن ذلك هو فهمه واستيعابه لنوعية الأدوار فى

علاقتها بتراث المسرح الإغريقى ، وتطورها فى ضوء الثقافة العالمية المعاصرة .. البطل الوجودى الشبيه بالآلهة، الزوجة الوفية الرامزة للحب التى تحولت إلى فداء أو قربان ، الأم العجوز التى تجزع على مصير ابنتها كما لو كانت تشبه العرافة أو العراف ، العازف الضرير الذى يعلق على الأحداث ويقوم بدور الكورس أو الراوية ، وأخيرا المواطن العصرى الذى يلقى موعظته عن الذكرى الخالدة على مر الأجيال .

من هنا عرف المخرج كيف يفجر الطاقات التمثيلية التى وظفها لخدمة هذا العمل ؛ عرف أولا كيف يختار ، وعرف بعد ذلك كيف يحرك من اختارهم من الممثلين ، والاستثناء الكبير هنا هو الممثل القدير حمدى غيث فى دور رئيس البنائين ، ومن بعده الممثل الممتاز حسن البارودى فى دور العازف ؛ أما باقى الممثلين فقد وفقوا بدرجات متفاوتة فى أداء أدوارهم ، وبخاصة الطاقة التمثيلية الجديدة نادية رشاد ، التى تألقت فى دور الزوجة بكل ما فى هذا الدور من رقة وعذوبة وشفافية ، وبكل ما فيه أيضاً من حركة انسيابية على امتداد الخط المسرحى ، وبعدها تريز دميان فى دور الأم العجوز ، التى حاولت بقدر الإمكان أن تكشف عما فى دورها من غموض وألغاز على مستوى المعنى الرمزى ، وما فيه أيضاً من قلق وصراع على مستوى الحركة الدرامية ، وبعدهما يجىء رشاد عثمان الممثل الصاعد الذى يحرص على تطوير حركته التمثيلية ، مستفيداً من كل نقد يوجه له ،

لهذا كان أفضل من زميليه عبد الوهاب خليل (الحارس الثانى) وحسنى بشارة (المساعد) أفضل منهما بكثير فى التحرك والتعبير .

وأعود إلى المخرج الذى عرف كيف يختار الممثلين ، وكيف يفجر طاقاتهم التمثيلية ، لأسجل له كفاءته الواضحة فى الإفادة من العناصر التكميلية واستثمارها لخدمة النص والإخراج ، وبخاصة الديكور الذى وضعت تصميمه وفاء زيادة بكل مافيه من بساطة وشاعرية وجو تعبيرى صارخ ، ثم الموسيقى التى ألفها جون كونتس ، والألحان التى وضعها عبد الحليم نويرة ، وكورال المسرح الغنائى الذى أشرفت على تدريبه منار أبو هيف ، كانت جميعاً وإلى حد كبير متجانسة مع النص متلائمة مع أسلوب الإخراج ، وبخاصة الموسيقى التى كانت أكثر من الألحان فى تدفقها من باطن العمل الفنى ، وفى تصويرها لإطاره الخارجى ، وفى إضاءتها لكافة جوانبه ، ومختلف زواياه .

تحية للمخرج الطموح سمير العصفورى أصغر مخرجينا سناً ، وأكثرهم تطلعاً إلى احتضان كبريات الأعمال المسرحية .

زيارة السيدة العجوز

أن نقدم دورينمات على المسرح عمل رائع بلا شك ، أما أن نتمادى فى تقديمه إلى هذا الحد . . إلى حد تقديم ثلاث مسرحيات له فى ثلاثة مواسم متوالية فعمل غير رائع أيضاً بلا شك ؛ فبعد أن قدمت له مسرحيتا « علماء الطبيعة » و « رومولوس العظيم » قدم له المسرح العــالمى مسرحيته الكبرى « زيارة السيدة العجوز » . لأن فريدريش دورينمات أكبر أو أخطر كتاب المسرح المعاصرين ؟ .. بالتأكيد « لا » فهناك من هو أكبر منه فناً جان جيرودو ، جان كوكتو ، جان انوى ؛ وهناك أيضاً من هو أخطر منه فكراً سارتر ، ميللر ، سالكرو . إذن لماذا ؟ . . لأنه لاصق بذهن القارىء العربى بعد ما أثير حوله من كلام نتج عن فضيحة « الهواء الأسود » التى راح ضحيتها عدد من النقاد والمشتغلين بالمسرح ؟ .. لا أظن أن هذا السبب وحده يكفى

للاهتمام به كل هذا الاهتمام ، على ما فى مسرحه من مسافة درامية هائلة بينه وبين وجدان جمهور مسرحنا العام . إذن لماذا نهتم به كل هذا الاهتمام الذى فاق الاهتمام به فى بلاده بل وفى بلاد القارة ؟.. لا أدرى !

أقول هذا فى مطلع كلامى عن مسرحية « زيارة السيدة العجوز » ، لأنى قبل العرض مباشرة وقعت على خطأ أخشى أن يعلق بذهن جمهور المسرح ، وهو قول المخرج فى كلمته المنشورة فى كتالوج العرض المسرحى :

« يسعدنى أن أقدم لك أحسن مسرحية للقرن العشرين » . فلا « زيارة السيدة العجوز » أحسن مسرحية فى القرن العشرين ، ولا دورينمات أحسن كاتب مسرحى فى هذا القرن . . غاية الأمر أنها مسرحية ممتازة كتبها كاتب ممتاز ، بعد أن أفرغ فيها حصاد فكره وغليان مشاعره ، فاستطاع أن يطور بها المسرح فى بلاده ، وأن يجتاز الحدود ليصبح واحداً من كتاب المسرح العالمى . أما أن مسرحيته « أحسن مسرحية للقرن العشرين » فهذا حكم دوجماطيقى قاطع ، يطعن فيه ببساطة أن القرن العشرين لم ينته بعد حتى نختار أحسن مسرحية فيه . . هذا على فرض أن هناك ما يمكن تسميته « بمسرحية القرن » .

أين تقع إذن مسرحية السيدة العجوز ، وما مكانتها فى تيار العصر ؟

يقول دورينمات ملخصاً روح العصر : « إننا نعيش فى

اللامكان يحيط بنا ما لا جوهر له ولا معنى ، هناك الدولة والدين والفن ولكنها غير مرتبطة معاً بصلة : بل هي أشياء مجردة طغى عليها التكنيك وطغت عليها صورة ما لا جوهر له » . ومن هنا رأى دورينمات أن الكوميديا هي أنسب الأشكال الدرامية لتصوير هذا العالم ، وأكثرها تعبيراً عن روح العصر ، فالكوميديا تعمق إحساسنا بالتناقض ، وتجعلنا ننفجر بالضحك ، ومن انفجارات الضحك هذه تتبدى لنا الأزمة في صورة جديدة ، صورة مأساوية قابلة للحل ، لأن العقدة الكامنة في طيات العالم أصبحت الآن مشكلة طافية فوق السطح ، وهذا ما عبر عنه الكاتب بقوله : « إن الكوميديا هي النوع الوحيد الذى يتفق معنا ، لقد انساق عالمنا إلى المهزلة انسياقه إلى القنبلة الذرية » .

وهكذا وجد دورينمات أن معطيات العصر الحديث أصبحت شيئاً يدعو الى التهكم والسخرية ... هوس في العلم ، حماقة في السياسة ، فوضى في المعايير الأخلاقية ، شك في قيم الدين ، وبعد هذا كله شعارات . . شعارات . . شعارات ، شعارات في كل شئ ، ومع كل شيء ، ولكل شئ ؛ العالم تحكمه الشعارات ، حتى الإنسان نفسه تحول إلى شعار ، الى كلمة جوفاء فارغة من المعنى ، كلمة مزيفة ليس لها رصيد ، كلمة تردد مرة أو قل مرتين ، وهذه كلها مادة هائلة للدراما الكوميدية والمسرح الساخر ، وكلها مما ظهر بشكل صارخ في مسرحياته الهامة ، وعلى رأسها « زيارة السيدة العجوز » ؛ فهذه المسرحية هي ورقة

النعى التى يقذف بها دورينمات فى وجه الحضارة الأمريكية ، وعريضة الاتهام التى يدين بها مبدأ الديمقراطية فى العصر الحديث ، ثم هى بعد هذا كله نواح على الحياة فى القرن العشرين ، الحياة التى أصبحت رخيصة رخص التراب ، وأصبح من السهل شراؤها لا أقول بالمال ولكن .. بالموت .

فى ثلاثة فصول تقع « زيارة السيدة العجوز » ؛ فى الفصل الأول نشهد أهالى بلدة جولين وعلى رأسهم العمدة والقسيس ، ثم المعلم والشرطى ، وأخيرا المواطن « ال » وزوجته وابنته وابنه ، لقد جاءوا جميعاً إلى ميدان المحطة فى حفاوة بالغة ليستقبلوا السيدة الثرية الطاعنه فى السن « كلير تساخاناسيان » ابنة البلدة التى ارتحلت عنها منذ عشرات السنين .: فقيرة ضائعة ، طريدة منبوذة ، يسخر منها الجميع ولا يعطف عليها أحد . حتى البقال « ال » الذى غرربها فى صباها ، ووعدها بالزواج ، فلما أولدها ابنة غير شرعية تنكر لها وتخلى عنها حتى اضطرت الى الرحيل .. الى هجرة البلدة . وفى بلاد أخرى، فى تريستابالذات عاصمة بيوت الدعارة استطاعت كلير بفضل جمالها الصارخ ، وذكائها الحاد ، أن تتزوج من عدة أزواج فتنوا بها الواحد بعد الآخر ، وتخلصت منهم أيضاً الواحد بعد الآخر ، حتى انتهت إلى الزوج رقم (٧) ومعها ثروة لا تعد بالملايين بل بالمليارات . إنها لم تعد الآن كلارا فيشر فتاة بلدة جولين ، بل كلير تساخانا سيان أغنى إمرأة فى العالم .

واليوم تعود إلى مسقط رأسها ، إلى ذكرى ماضيها ، إلى

بلدة جولين التى أصابها من الفقر ما أصاب كلير من الثراء ؛ ويهرع الأهالى جميعاً لاستقبالها ، فهى أملهم الوحيد فى انقاذهم من مخالب الجوع ، وانتشالهم من هاوية الخراب ، وتعدهم كلير بأن تقدم لهم العون والمال ، تعدهم بأن تتبرع للبلدة بمليار ، ولكنها تشترط عليهم أن يقتلوا « ال » فى مقابل هذا المليار . وفى أول الأمر يرفض أهل البلدة هذا العرض المهين ، يرفضونه لأنهم فى أوربا ، وفى أوربا خير لهم أن يظلوا فقراء من أن يخضبوا أيديهم بالدماء ، وترد عليهم كلير تساخاناسيان بأنها تستطيع الانتظار ، وعلى انتظارها يسدل ستار الفصل الأول .

وفى الفصل الثانى ينشب الصراع بين رواسب المدنية الأوربية وبين أنين الفقر وعواء الجوع ، الصراع بين الشرف والرغيف ، بين الفكرة والمادة ، بين الانسان وما هو غير إنسانى . ويصل الصراع إلى ذروته عندما يتصرف أهالى البلدة لاشعورياً تصرف من ينتظر ثروة هائلة .. يأكلون ويشربون ، يلبسون وينعمون ، يحققون ما يخطر ببا لهم وما لا يخطر لهم على بال . كل هذا بلا حساب أوبالأصح على الحساب ، فهم جميعاً ينتظرون المليار . ويشعر « ال » بخطورة اللعبة ، وبأن موته أصبح نتيجة محتومة ، فيقرر الرحيل تماماً كما رحلت « كلير » فى صباها وحيدة ضائعة. وعند المحطة فى انتظار القطار يلتف حوله أهالى البلدة ويحولون بينه وبين الرحيل .. فينهار ويقع فريسة للخوف والضياع . ماضيه يطارده ، وحاضره يحول بينه وبين الفرار ، إذن .. فلا أمل أمامه

الا القضاء . وفى انتظار المحاكمة يسدل ستار الفصل الثانى ؟

والفصل الثالث تم فيه المحاكمة حيث يضع « ال » مصيره فى أيدى أهالى البلدة ، الأهالى الذين جاءوا ليسددوا ما عليهم من ديون ، والبلدة التى أصبحت الآن ملكاً لكلير تساخاناسيان ، وتحضر كلير المحاكمة فى ثوب العرس الأبيض ، فالليلة ليلة زفافها إلى زوجها الحقيقى ، وإن يكن غير الشرعى ، ليلة زفافها إلى «ال» أو بالأحرى إلى جثمان « ال » . ويفتتح العمدة الجلسة ، ويعرض القضية على مجلس البلدة بطريقة ملفقة حتى يحملهم جميعاً على إدانة « ال » واعدامه . لقد ارتكب غلطة يجب أن يدفع ثمنها ، وثمنها الوحيد هو الموت ؛ الموت له والحياة لكل هذه البلدة . ويموت « ال » وتأمر كلير تساخاناسيان أن يحملوه الى النعش الذى أحضرته معها ، وأن يحزموا حقائبها استعداداً للرحيل .

لقد اعدم « ال » وتحول أهالى البلدة جميعاً إلى جلادين .. وبذلك تم للسيدة العجوز كل ما أرادت.. وانتهت الزيارة .

هذه هى المعطيات الأساسية فى مسرحية الزيارة ، فكيف استقبلها المخرج ليجسدها على خشبة المسرح ؟

استقبلها بأسلوب تعبيرى خالص فيه من البساطة بقدر ما فيه من العمق ، وهذه بديهة كان من التوفيق أن تنبه لها المخرج ، لأنه لو نفذها بأسلوب واقعى لأحالها إلى مضمون ساذج لا يرتفع كثيراً عن أية قصة من قصص انتقام المرأة ، ولو عمد إلى الأسلوب التجريدى لأحالها إلى شكل فاقع يقضى على كل ما فى

المضمون من أراء ثائرة فى الدولة والدين والفن وأجهزة الإعلام . فالتعبيرى إذن هو أنسب الأشكال لطرح هذه المسرحية ، أنسبها لأنه أقدرها على الإشعار بما وراء النص من مضمون فلسفى بل ومضمون ميتافيزيقى . فأهالى قرية جولين الذين باعوا أرواحهم لشيطان العصر الحديث . . للذهب . . يرتدون جميعاً أحذية صفراء ، ويتكلمون فى المنظر الختامى « لغة فيها احتفالية أكثر مما فى طبيعة الواقع » . وعندما يتحول المواطنون الأربعة إلى حالات هلامية خالية من أية حضارة . . إلى طحالب ولبلاب ، إلى أعشاب وجحور ثعالب ، إلى تحركات سحب وزقزقات طير ، إلى همسات أغصان وأحلام قديمة ، فإنهم لا يفعلون ذلك اتباعاً للسريالية ، ولكن ليدفعوا بقصة الحب الدامية إلى مجال المسرح الشعرى.

وكلير تساخاناسيان لا تمثل العدل ولا مشروع مارشال ولا الرؤيا اليوحنية وإنما تمثل نفسها فقط . . أغنى امرأة فى العالم ، إنها كما وصفها الكاتب « ظاهرة أدبية » أو كما وصفها المعلم فى المسرحية : « كان نزول السيدة العجوز من القطار بملابسها السوداء شيئاً مرعباً ، بدت لى كأنها بارسة ، كأنها الهة القدر الإغريقية ، كان الأحرى أن تسمى كلوتو لا كلير ، فإن هيئتها تبعث على الاعتقاد بأن فى مقدورها أن تغزل خيوط حياة البشر » : وكذلك حاشيتها . . العملاقان ماضغا اللادن توبى وروبى ، والخصيان الأعميان كوبى ولوبى ، والزوج الغبى

صاحب رؤوس الأموال الذى تأمره بأن يفكر ، والزوج العالم الحاصل على جائزة نوبل الذى تأمره بأن يكف عن التفكير ، هذه كلها وكثير غيرها أشياء لا يمكن إظهارها على نحو واقعى ، ولا على نحو تجريدى ، وإنما التعبيرى هو أنسب الأساليب وأكثرها وفاء بكل معطيات النص المسرحى .

ولكن . . إلى أى حد وفق المخرج فى تجسيم هذا النص وابرازه ؟

الصحيح أن المخرج بقدر ما حالفه التوفيق فى اختيار الأسلوب التعبيرى ، بقدر ما خالفه فى عملية التنفيذ ذاتها ، فالرؤيا الإخراجية كانت شيئاً وتنفيذها على المسرح كان شيئاً آخر ، فعلى امتداد العرض المسرحى وأنت تحس باللاتجانس فضلاً عن اللاتكامل بين الجهات الأصلية للعمل المسرحى . . الإخراج والتمثيل والديكور والموسيقى . كان كلٌّ من الأبعاد الأربعة يسير فى جهة من الجهات الأصلية دونما انعطاف على الجهات الثلاث الأخرى ، ربما لأن المخرج جعل من نفسه معادلاً موضوعياً للنص المسرحى ، فلم يتدخل من جانبه بتفسير خاص يلم بأطراف العمل ، ولا كانت له وجهة نظر ذاتية تحيط بكافة التفصيلات ؛ ومن هنا أفلتت منه الأبعاد الثلاثة الأخرى ، دون أن يتمكن من خلال هذا التفسير ، أو هذه الوجهة من النظر أن يترك بصمات فكره على كافة أرجاء المسرحية .

ففى وسط هذا الجو التعبيرى الخالص ، وبين هؤلاء

الأشخاص الذين يتكلمون من باطنهم أو من جواهم باعتبارهم أقرب إلى الظواهر الأدبية منهم إلى الشخصيات الواقعية ، نسمع موسيقى شعبية تثير رائحة فولكورية بدلاً من الإيقاع « التراجى كوميدى » النابع أصلاً من كبد المسرحية . إن الموسيقى التى تصلح لفيلم « الحرام » لا تصلح أبداً لمسرحية « الزيارة » . . . خذ مثلاً مشهد العدو الذى يهرع فيه « ال » ليلحق بالقطار ، ومن ورائه أهالى القرية ، لم تكن الموسيقى هنا أكثر من موسيقى الذكر الرمضانى أو المولد الشعبى . خذ أيضاً الفرقة الموسيقية التى استقبلت بها السيدة العجوز ، كانت أقرب إلى موسيقى حسب الله منها إلى الموسيقى التى تعزف فى قرية جولين . . القرية التى أمضى فيها جوته إحدى لياليه ، وألف فيها برامز إحدى رباعياته ، واخترع فيها برتولد شفارتس ملح البارود . خذ بعد ذلك اللوحات التعبيرية التى حرص عليها المخرج . . اللوحة التى يضرع فيها أهالى القرية لمعونة السيدة العجوز ، اللوحة التى يموت فيها « ال » عندما يطبق عليه أهالى القرية ، اللوحة التى يتسابق فيها الأهالى وراء الورقة ذات المليار . . كلها لوحات تعبيرية رائعة ، لم تكن موسيقى سليمان جميل برائحتها الشعبية وفية لها على الاطلاق . والغريب أن سليمان جميل كان موفقاً بشكل واضح فى الموسيقى التى افتتح بها الفصول ، والموسيقى التى أدار بها الكورال ، ولو أنه أغرق المسرحية كلها بهذا الإيقاع الموسيقى ، لكان أكثر تجانساً مع نفسه وأكثر تكاملاً مع الإخراج .

أما الديكور فلم يكن أسعد حالاً من الموسيقى ، بل ربما كانت الموسيقى ، إذا تناولناها بمعزل عن السياق المسرحي شيئاً يطلب في ذاته ، أما الديكور فلم يكن مقبولاً لا في ذاته ولا في علاقته بالمسرحية ؛ فهو غير وفي لمعطيات المسرحية على الإطلاق ، مما اضطر المخرج إلى التمادي في الطريقة « الوايلدرية » في تحريك الديكور وقطع الأثاث ؛ فالكادرات المسرحية بعضها داخل في البعض الآخر ، بشكل لا يسمح للمشاهد أن يميز بين كل منها على حدة . خذ مثلاً المشهد الذي ينقل فيه الخدم حقائب السيدة العجوز إلى الفندق على مرأى من المعلم وعمدة القرية ، لا يمكن للمشاهد أن يحس إلا بأنه أمام قطع واحد ، مع أن كلاً منهما في جانب بعيد عن الآخر . خذ أيضاً المشهد الذي تجلس فيه السيدة العجوز في شرفتها بالفندق لتشهد ما يدور في الساحة بين أهالي البلدة ، وفي الدكان بين إل وأسرته ، وفي مكتب الأمن بين إل والشرطي تحس نفس الإحساس وكأن الكل في قطع مسرحي واحد . خذ بعد ذلك اضطرار مصممة الديكور ، لعدم تمكنها من الوفاء بكافة معطيات المسرحية ، إلى الاستعانة بالرمز لإحداث الأثر المطلوب ، رمز العنكبوت في شونا بيتر ، رمز الأشجار في غابة كونزاد سفايل ، رمز المنضدة في فندق الرسول الذهبي . . مما أدى إلى الخلط الواضح بين الأسلوبين الرمزي والتعبيري ، وبالتالي إلى إحداث مسافة فنية كبيرة بين رؤية المخرج وأسلوب الديكور . والغريب بعد هذا

كله أن يكون الحس التشكيلي عند المخرج أقوى منه بكثير عند مصممة الديكور نهى برادة ، كان هذا واضحاً فى اللوحات التعبيرية التى أشرنا إليها ، وفى تشكيلات المجاميع بعد بعد ذلك ؛ وكانت مصممة الديكور تستطيع أن تستغل خلفية المسرح استغلالاً تشكيلياً صارخاً ، دون أن تترك المخرج يقف وحده ، مستعيناً كل الاستعانة بالإضاءة التى لم تكن تسعفه فى أكثر الأحيان .

فاذا انتقلنا بعد ذلك إلى التمثيل الذى كان ينبغى عليه أن يداوى هذه الثقوب ، وجدنا ما لا يرتفع كثيراً عن بقية الأبعاد الأخرى . وأول ما يلاحظ على التمثيل هو سوء توزيع الأدوار ، والاستثناء الوحيد هو حسن البارودى أولاً فى دور المعلم ، وصلاح منصور بعد ذلك فى دور العمدة ، كلاهما كان موفقاً توفيقاً غير عادى . . المعلم استطاع أن يركز فى شخصيته بؤرة الإحساس التراجيدى ، واستطاع العمدة أن يجعل من دوره بؤرة الإحساس الكوميدى ، فكانا هما الإثنان وجهى العملة فى المسرحية ، على العكس من زوزو نبيل فى دور كابر وعبدالله غيث فى دورال ، اللذين كانا فى منطقة الظل المسرحى ؛ زوزو نبيل لم تفهم تماماً حقيقة شخصية كابر وكيف أنها كما يقول الكاتب « ظاهرة أدبية » أو كما يقول المعلم «ربة القدرالإغريقية» ، تعاطت الدور على المستوى الواقعى المباشر ، بإحالته إلى دور فى تمثيلية إذاعية ، يروى قصة امرأة انتقمت من عاشقها الذى غرر

بها بعد عشرات السنين . ساعد على ذلك اعتمادها الكلى على طاقتها الصوتية ، دون طاقتها الحركية ، مما أفقد الدور طاقته الانفعالية الغزيرة ، وجعلنا نحس بها وكأنها تمثل من وراء ميكرفون . . وأى تمثيل . . تمثيل من النوع الأدبى أو البلاغى المرتبط بقواعد الإلقاء ، والمتمسك بحرفية النص ، فى الوقت الذى يصف فيه الكاتب بطلته بقوله : « السيدة ذات فكاهة ، ذلك أمر لا ينبغى إغفاله ، لأن بينها وبين البشر بوناً كما لو كانوا بضاعة تشترى ، كذلك بينها وبين نفسها ذاتها بون ، وهى بالإضافة إلى ذلك ذات طلاوة عجيبة وسحر شديد » . إن أنسب شخصية لدور كلير تساخانا سيان هى بلا جدال سناء جميل . وعبد الله غيث هو الآخر لم يفهم حقيقة شخصية ألفريد ال ، أداه على المستوى الواقعى المباشر ، فأفقده الكثير من شحناته الفكرية وخلفيته الميتافيزيقية . صحيح أنه أشاع جو الحركة والانفعال فى أرجاء المسرحية ، ولكنه كان أبعد من أن يغوص فى أحشاء الشخصية، فيلفها بغلالة الغموض والذهول وإرادة عدم الاعتراف بالواقع ، على نحو ما فعل أنتونى كوين فى العرض السينمائى المشهور . بالغ عبدالله غيث فى التهويم ، وأسرف فى الإنفعال ، فأحال الدور إلى مجرد إنسان عادى خائف من الموت ، هذا على الرغم من قول الكاتب : « أما موته فله معناه ولا معنى له فى وقت واحد » . إن أنسب شخصية لدور ألفريد ال هو بلا جدال توفيق الدقن .

تبقى أخيراً كلمة تقال فى الترجمة :

إن العبرة فى الترجمة للمسرح كما قلنا مراراً ليست فى دقة الترجمة وحدها ، ولا فى أمانة المترجم وكفى .. فهاتان مزيتان إن اكتفى بهما فى حالة الترجمة غير التمثيلية فإنهما لا تكفيان فى حالة الترجمة للمسرح . فالترجمة للمسرح هى أولاً وقبل كل شىء شغف دائم وحقيقى بالمسرح ، يترتب عليه فهم مقتضياته وفهم لغته ، فهم الكلمة التى يمكن أن تقال والكلمة التى لا يمكن أن تقال ، فهم الفعل الذى يمكن أن يؤدى والفعل الذى لا يمكن أداؤه ؛ ومن هنا كانت ترجمة الدكتور مصطفى ماهر ترجمة فيها من البلاغة بمقدار ما فيها من عدم الصلاحية للأداء التمثيلى ، إنها ترجمة أدبية بليغة إذا قرئت ، ولكنها عكس ذلك تماماً إذا مثلت . من ذلك مثلاً قول « ال » مخاطباً السيدة العجوز : « يا قطيطتى البرية » وكان يكفى فيها قوله « يا قطتى البرية » ، وقول كلير وهى ترد عليه : «كنت أسميك نمرى الأسود » والأنسب بطبيعة الحال « فهدى الأسود » ، وقول أحد أفراد الحاشية : « إنهما ذاهبان على نهير جوللين » والأنسب هنا أيضاً « نهر جوللين » ، وقول ال «شاهدوا تمثيليات الآلام فى أوبار امرجاو » وصحتها مسرحيات الآلام ؛ هذا عدا العبارات البلاغية الكثيرة مثل قول العمدة : « السيدة تساخانا سيان ، تطأ أرض الوطن ، تتعرف على الدار ، يتملكها التأثر ، دموع فى المآق ، ترى ما كانت تألفه فى الماضى » ، وقول القس : « أمامنا ساعتان لنلبس فيهما أفخر حللنا » ، وقول

كلير : « كان قد وجدنى فى بيت دعارة بهامبورج ، فجذبه شعرى الأحمر ، ذلك الجعل الذهبى العجوز » ، وقولها أيضاً « لم أجل منذ وقت طويل فى غابة صباى ، ولم أطأ بقدمى الورق المتساقط بين أشجار اللبلاب البنفسجى » ، وقولها بعد ذلك : « لن أترك مهد صباى كالمعلق » ؛ وعبارات أخرى كان يمكن أن تصاغ على نحو أفضل من الناحية المسرحية مثل قول العمدة : « سيدتى تساخاناسيان : إننا ما زلنا فى أوربا ، ما زلنا فى عداد غير الكافرين » ، وقول ال : « أنت كذلك ، وهكذا ، إلى أين إذن ، إن كان لى أن أسأل الآنسة ابنتى ؟ » ، وقول ريس القطار : « ألا تتكرم السيدة بألا تقدم شكوى إلى هيئة السكك الحديدية »، وقول العمدة مخاطباً ال : « إذا كنت لا تستطيع أن تثق بجماعتنا ، فإنك تثير شفقتى ،لم أكن أنتظر منك هذا المسلك العدمى » ، وقول القس : « أليس كذلك ، الصوت رائع . ممتلىء وقوى ، إيجابى ، إيجابى بحت » ، وقول ال أخيراً : « لقد صيرت كلارا إلى ما هى عليه ، وصيرت نفسى إلى ما أنا عليه، تاجر قذر ملتو » . ولا أدرى لماذا أصر الدكتور المترجم على تعريب بعض العبارات الأجنبية ، وكتابتها بأحرف عربية محافظة على منطوقها الإفرنجى مثل قول روبى وتوبى « يس ، مام » باللهجة الأمريكية بدلاً من « نعم ، ياسيدتى » ، وقول الابنة بالفرنسية « سية تريبل » بدلاً من عبارة « شىء فظيع »، وقولها أيضاً بالإنجليزية « سولونج دادى » بدلاً من كلمة « وداعاً ، يا أبى » .

عموماً نقول أن مجرد التفكير فى تقديم مسرحية من طراز « زيارة السيدة العجوز » هو فى حد ذاته مغامرة درامية كبيرة ، وعمل بطولى يستحق كل تقدير . ومن الواضح أن العمل لم تتيسر له الإمكانيات التى تتكافأ وحجمه الأدبى من ناحية ، وكثافته المادية من ناحية أخرى ، ولو هيىء لهذا العمل المناخ الفنى الملائم ، لظهر فى ثوب أفضل من ذلك بكثير ، فالنوايا الطيبة والجهد البشرى هذه كلها أشياء رائعة .. ولكنها أشياء لا تكفى !

أن نهدف الكوميديا بحيث نجعل لها مضموناً اجتماعياً هادفاً ، هو فى ذاته عمل رائع ومجيد ، وبخاصة فى هذه الفترة الهامة من تطورنا المسرحى بل والثقافى كله ، التى تستوجب من الكتاب نوعاً من الالتزام .. الالتزام بقضايا واقعنا الاجتماعى ، فى مرحلة تحوله الى النظام الاشتراكى ، متخلصاً من بقايا الوضع الطبقى القديم بتطلعاته البورجوازيه ، وطرائقه الانتهازية ، وأساليبه الفردية ، وشتى مظاهر القهر والتجزئة والاستغلال .

هذا فضلاً عن أن الكوميديا من حيث هى موصل جيد للأفكار والقيم والمعانى فن رفيع ومؤثر ، . بل فن فيه من الممكنات مالا يتوافر فى أى فن آخر من فنون العرض المسرحى : فلديها القدرة على تعرية الرخيص والتافه تثبيتاً لمعانى الرفيع والنبيل ، ولديها القدرة على إثارة انفعالى التهكم والسخرية .. التهكم على

مظاهر الجشع والفساد والمجون ، والسخرية من صغار النفوس وصغار العقول وضعاف الإحساس الجمعى بالحياة . وهذا هو المعنى المقصود من أن الكوميديا صورة معنوية للمجتمع ، أوهى على الأقل تصور من المجتمع جانب الفساد ، منادية فى الوقت نفسه بضرورة الإصلاح .

على أنه إذا كان الضحك فى جوهره عقوبة للمجتمع .. عقوبة تقع على بعض النماذج والشخصيات المنحرفة ، ففى وسعنا أن نرى كيف يعمل الضحك عمله لتحقيق مغزى أبعد من مجرد الترفيه الحسى الرخيص ، ومما فى الأشخاص الحقيقيين الواقفين على المسرح . من هنا كانت الكوميديا أيسر وأقدر على تناول موضوعات الحياة العادية ذات الأثر العميق ولا أقول موضوعات الساعة السريعة الزوال ، لأن الكوميديا فى أرفع صورها هى ما يسمو على اليومى والمؤقت لتكون مرآة لعصرها بل مرآة للكثير من العصور . ومن هنا أيضا كانت الكوميديا أسرع وأنفذ فى مخاطبة الجمهور العريض ، مخاطبته دون ترخص أو ابتذال ، وتوعيته دون خطابية أو مباشرة ، حتى ينشأ لديه ما يسمى بالإحساس الكلى الشامل ، وهو الإحساس الذى يتجلى فى الكوميديا الراقية بل وفى كل فن رفيع .. الإحساس بأن هذه الحقائق والمواقف والأشخاص ليست معزولة فى ذاتها ، ولا هى مفصولة عن مجتمعها بل هى فى الواقع رموز لأشياء أعظم منها نفسها ... وأكثر أهمية . ومن هنا أخيراً كان وجوب الحرص على مقومات الفن

الكوميدى .. فناً رفيعاً له أصوله وقواعده ، وله أسلوبه الخاص ومنطقه الداخلى ، وهى المواصفات التى إذا تعداها لم يعد فناً رفيعاً بل لم يعد فناً على الإطلاق ، وإنما هو فى أسعد الأحوال عمل يقصد به التسلية والترفيه والإمتاع الهزلى الرخيص . . وهذا هو الفرق بين الكوميديا الفن والكوميديا التجارة ، أو بين الكوميديا الفن والكوميديا اللافن .

أقول هذا كله فى مطلع كلامى عن مسرحية «عسكر وحرامية» التى كتبها المؤلف المسرحى ألفريد فرج ، وأخرجها سعد أردش ، وقدمها المسرح الكوميدى على مسرح الجمهورية . لأننا ونحن بصدد تقييم هذه المسرحية تقييماً نقدياً عادلاً ، لا بد لنا قبلاً من أن نضع فى اعتبارنا هذه الأمور مجتمعة ، لكى نسجل للمسرحية فضل تهديف المسرح الكوميدى وتوظيفه لخدمة واقعنا الاشتراكى الجديد ؛ وهى نغمة جديدة وجادة لم نعهدها من قبل فيما سبق أن قدمه المسرح الكوميدى من مسرحيات .

ولكن إلى أى حد وبأى معنى نجح ألفريد فرج فى خلق مسرح كوميدى هادف ؟ . هذا هو السؤال الذى سنحاول الإجابة عليه من خلال تحليلنا لعناصر مسرحيته «عسكر وحرامية » .

« العسكر » هم كل الناس . . كل أفراد الشعب . . كل من له ضمير نقى ، وعين مفتوحة ، ويد عاملة يستطيع بها ومن خلالها أن يراقب وأن يقبض على « الحرامية » الذين ينحرفون وينتهزون ، ويستغلون ، ويعبثون بمقدرات الجميع .. بمقدراتى

وبمقدراتك ومقدرات الآخرين . هذه هى الثيمة الأساسية التى تدور عليها أحداث المسرحية ، ولكى يطرح المؤلف هذه الثيمة على امتداد ثلاثة فصول كاملة ، اختار لها إطارا اجتماعياً معاصراً ، هو وحدة صغيرة فى إحدى مؤسسات القطاع العام . وحدة تموينية فى أحد فروع الجمعية الاستهلاكية ؛ حيث تتيسر فرص الرشوة و المحسوبية والانحراف ، وحيث تكون المشكلة حادة ومباشرة لأنها تتعلق بقوت الجماهير ، وتنسحب على جميع مؤسساتنا الاقتصادية التى يتصل فيها العمل بالمال العام .. مال الشعب .

أما اللحظة الزمنية التى اختارها المؤلف ، فهى ملائمة كل الملائمة لإبراز الصراع بين القطبين المتنافرين .. بين العسكر والحرامية . هذه اللحظة هى لحظة الانتخابات .. انتخابات لجنة العشرين ، حيث تنقلب الوحدة إلى ساحة حرب ضارية ، فيها الشرفاء وغير الشرفاء ، فيها الاشتراكيون وغير الاشتراكيين ، فيها « فهيم نبيه نزيه أمين » كاتب المشتروات بالوحدة ، والواضح من اسمه انه اشتراكى أصيل ، ومن خلفه عدد كبير من العمال والسعاة الكادحين ؛ وفيها « أحمد المليان » متعهد توريع الخضار ، الذى يثرى ويمتلىء بالرشوة والاستغلال ، ثم « توفيق السالك » سكرتير الإدارة والوصولى النهاز ، الذى يبيع ضميره من أجل الترقيات ، ويبيع شرفه من أجل الرشاوى ، « وميمى » الموظفة بالوحدة ، التى تستغل نفوذ خالها رئيس مجلس الإدارة لتفرض سيطرتها على الموظفين ، و« زينات » الموظفة المنحرفة ،

التى تحلم بالتطلعات الطبقية البورجوازية ، ثم مفتش التحقيق وسكرتير مفتش التحقيق اللذان يتقاسمان الرشاوى بنسبة ١٠٪، عشرة فى المائة للسكرتير والباقى كله للمفتش ؛ وهكذا اجتمع فى هذا الفرع الصغير فريق الحرامية ، فى وقت من أنسب الأوقات هو وقت الانتخابات ، لتدور المعركة بين الطرفين على المكشوف تارة ، وفى الخفاء تارة أخرى ، وهذا هو ما عبر عنه « نخلة » سكرتير المفتش بقوله :

«الفرع ده يابيه صغير ، لكن صوته عالى بيقول جاى . ت تعرف لو الفرع ده كله حرامية ماكنتش سمعت له صوت ، ولا عمرك عرفت له عنوان . لو كان كلته شرفا ، ولاكنا عمرنا خطينا له عتبة . الزعيق ده كله لأن فيه حرامية وشرفا . . جراثيم وكرات دم حية . . دقوا فى بعض . . عليت السخونة . أما الفرع سخن زعق ، قال : جاى . . جينا » .

وفى هذه العبارة التى قالها نخله يتبلور الصراع بين العسكر والحرامية ، بين قوى التقدمية وقوى الرجعية ؛ ومن هذه العبارة أيضاً ينطلق الصراع فى المسرحية ، ويتمدد على طول الفصول الثلاثة ، وأقول يتمدد بدلاً من يتطور لأننا فى الحقيقة لانحس بأننا أمام حدث مسرحى ينمو ويتطور حتى يصل الى الذروة ، وإنما هى مشاهد مسرحية يربط بينها خط درامى ضعيف ، بل ما أكثر المشاهد التى يمكن حذفها بسهولة دون أن يحدث أى صدع فى البناء أو أى خلل فى الإطار العام للمسرحية . خذ مثلاً

مشهد الساعى الذى يخطئه الفتوة ويضربه بدلاً من فهيم الموظف ، فيلف ويدور فى المسرح ليختفى فى دولاب، ثم يخرج منه ليختفى فى دولاب آخر ، دون علاقة لهذا كله بالخط الأساسى فى المسرحية . خذ أيضاً مشهد العامل الذى يخطئه الفتوة نفسه فيعطيه الخاتم بدلاً من توفيق السكرتير المرتشى ، فإذا بالساعى يبتلع الخاتم ، والفتوة يجرى من ورائه ويظلان فى حركة لف ودوران لا علاقة لها كذلك بالمسرحية .

أضف إلى هذا كله أن سلوك الكثير من الشخصيات لم يكن مبرراً و لا متسقاً مع الإطار العام للشخصية .. من ذلك مثلاً العامل الكادح المتحمس للدور النضالى الذى يقوم به فهيم من أجل حماية مكاسب العاملين، فإذا به يبتلع الخاتم المقدم إلى فهيم هذا على سبيل الرشوة . من ذلك أيضاً اعتراف « ميمى » فى نهاية المسرحية بأنها اشتركت فى المؤامرة التى دبرت ضد فهيم ، مع أنها كانت طوال المسرحية نموذجاً للفتاة المستغلة التى تتسلق على اكتاف خالها ، وتحلم بأتفه ما فى البورجوازية من مظاهر . إن مثل هذا السلوك أو ذاك لا يمكن أن يصدر هكذا عفو الخاطر ولكن لابد له من أن يبرر تبريراً دراميا ً ، بحيث يصدر عن طبيعة الشخصية أو الموقف ليخدم التطور العام للحدث المسرحى .

إن عدم وجود عقدة محكمة ينبع منها الحدث المسرحى ويتطور جعل المؤلف يلجأ إلى المشاهد لا إلى المواقف، والموقف حركة عضوية حية قابلة للتمدد والانطلاق ، بعكس المشهد

الذى إما أن يكون مقفلاً على ذاته أو مفصولاً منعزلاً ، ولقد حفلت المسرحية بالكثير من هذه المشاهد .. فهى إما منولوجات منعزلة مليئة بالخطب والمواعظ والتجارب الشخصية ، كما فى الخطبة التى ألقاها فهيم ، والموعظة التى تلاها توفيق ، والتجربة الشخصية التى قصها أحمد المليان ، أوديالوجات ثنائية مقفلة على ذاتها كتلك التى دارت بين متعهد الخضار وتابعه ، وبين المفتش وسكرتيره .

ولقد ضاعف من خطورة المونولوجات المنعزلة والديالوجات المغلقة ، لعدم نبوعها من قلب الحدث ، وخضوعها لحتمية التطور المسرحى ، أنها أوقعت الكاتب فى شباك الفكاهة اللفظية والقفشات ، فما أكثر النكت الرخيصة والألفاظ المبتذلة التى وردت فى كلام الشخصيات .. « يا بتاع القرع .. يا بتاع الكوسة يا بتاع البامية .. يا بتاع ال .. » ، بل ما أسخف المشهد الذى نرى فيه الفتوة يرغم العامل على شرب « الشربة » ، ومتعهد الخضار يحمل له « أصرية » لكى يخرجا منه الخاتم الذى ابتلعه ، وكذلك المشهد الذى نرى فيه فهيم وهو يخلع بنطلونه ويرقد على الأرض وإلى جواره ميمى ، لقد سبق ورود هذا المشهد فى الكثير من المسرحيات الكوميدية ، فما كان أغنى المؤلف عن تكراره وإراحتنا مما فيه من ابتذال .

على أن الأهم من هذا كله هو ما أصاب مضمون المسرحية من ثقوب وثغرات كنتيجة مباشرة لتفكك البناء المسرحى ؛ فلأن

سلوك الشخصيات غير مبرر ، والمسرحية أقرب إلى المشاهد منها إلى المواقف ، جاءت القضية مسطحة رغم ما فيها من تكلف ، والنهاية غير مقنعة رغم ما فيها من افتعال . وصحيح أن تهذيب الفن الكوميدى لخدمة واقعنا الاجتماعى ، واستثماره لحماية إنساننا الجديد هو فى ذاته عمل رائع وجيد ، ولكن أن نقلل من فعالية هذه المضامين بإساءة تقديمها إلى الناس ، هو أيضاً فى ذاته عمل غير رائع وغير جيد ؛ ففى الوقت الذى يحرص فيه المؤلف على إبلاغ هذه المعانى وإيصالها إلى الناس ، نراه يلجأ إلى وسائل إيضاح وإيصال من شأنها تسطيح القضية ، والإضعاف من تأثيرها فى نفوس الجمهور . . فالمسرحية حافلة بالنبرة الخطابية ؛ والعبارات الهتافية ، والكلمات الرنانة ، والكليشهات المكررة والمعادة ، وهذه كلها أشياء لا مانع من استخدامها على الإطلاق، لا مانع من استخدامها فى مقال أو فى ندوة أو فى حديث ، أما أن تستخدم فى الفن والفن المسرحى بنوع خاص ، فهناك ألف مانع . . هذه الموانع الألف تتلخص فى أنها تخرج الفن عن طبيعته كفن، وتجعله يخرج من ذاته لينال غيره على حد تعبير سارتر سيد الكتاب الملتزمين . فمتى كانت المسرحية خطابية زاعقة ، أو هتافية مباشرة أحالت معها المسرح إلى منصة للاجتماع ، أو إلى منبر للوعظ والإرشاد ؛ فالدعوى شىء والدعاية شىء آخر ، الدعوة تأثر والدعاية تأثير ، الأولى فيها الانفعال أما الثانية ففيها الافتعال ، ومتى دخلت الدعاية من الباب خرج الفن من الشباك كما يقول تشيكوف العظيم .

وهكذا كان الطابع السياسي غالباً على المسرحية كلها ، موازياً لحركة الشخصيات وسير الأحداث ، وذلك لكي يخلص المؤلف في النهاية إلى أن الرقابة الشعبية والاتحاد الاشتراكي هما الضمان الحقيقي لتحقيق الكفاية والعدل ، ولحماية مكاسب هذا الشعب . ولكن المسرحية لم تنته هذه النهاية الهادفة نتيجة لحتمية درامية في سير الحدث ، ولا نتيجة لتطور طبيعي في حركة الشخصيات ، وإنما لأن المؤلف أراد تحقيق هذا الهدف بأي شكل من الأشكال ؛ فالبطل « فهيم نبيه نزيه أمين » يخرج من المؤامرة، وينجح في الانتخابات ، ويحصل على مكافأة تشجيعية لا لثورية فيه أو بطولة ، ولكن لطيب قلبه ، ولبركة دعاء الوالدين ، وعندما تنقذه « ميمي » من السجن ، وتعترف بأنها اشتركت ضده في المؤامرة ، تفعل ذلك لا من قبيل الإيمان به ، ولكن على سبيل العطف عليه ؛ وحتى هي يصيبها هذا التحول الجذري العميق بطريقة قدرية خالصة ، لا منطق فيها ولا مقدمات . ولو أن المسرحية انتهت بالقاء القبض على البطل ، وسقوطه ضحية المستغلين والمنحرفين ، وهو الإنسان الطيب القلب ، النقي الضمير ، لاكتسبت المسرحية بعداً وعمقاً أروع بكثير من هذا التسطيح الفكري والفني على السواء .

وكلمتي الأخيرة إلى المؤلف الجاد ألفريد فرج ، هو أنه لا يكفي أن يكون الإنسان اشتراكياً حتى يصبح فناناً اشتراكياً ، ولكن ينبغي أن يكون الإنسان فناناً أولاً !

المهم أن تلك هى معطيات مسرحية « عسكر وحرامية » فكيف استقبلها المخرج سعد أردش ، ليقدمها على خشبة المسرح.. قطعة عضوية نابضة بالحركة والحياة ؟

الحقيقة أن مهمة المخرج كانت أشق بكثير من مهمة المؤلف ، بل ومن مهمــة باقى الممثلين ؛ فالمؤلف كتب كلماته السياسية وانتهى ، والممثلون وجدوها أمامهم كلمات نارية ملتهبة فقالوها وانتهوا ، أما المخرج فقد كان عليه أن يملأ الثقوب ،ويسد الثغرات، ويرمم الصدع الموجود فى البناء المسرحى ، وذلك كله لكى يقدم شيئاً يمكننا أن نقول عنه إنه مسرحية .

فمهمة «تفنين» المسرحية ، أعنى طلاء هذا العمل الفكرى والسياسى الجاف باللون الفنى ، وقعت كلها على عاتق المخرج ؛ ولذلك كان توفيقاً كبيراً منه أنه تعاطى هذه المسرحية بأسلوبين فنيين مختلفين ، موفقاً بينهما بقدر الإمكان ، وذلك ليحقق للمؤلف هدفه الفكرى والسياسى من ناحية ، وليحقق للمسرحية البعد الفنى والدرامى من ناحية أخرى . هذان الأسلوبان هما الأسلوب التعليمى القائم على منهج بريخت الملحمى ، والأسلوب الشعبى المستمد أصلاً من كوميديا الفن الإيطالية . فمن أسلوب بريخت الملحمى استمد المخرج تلك النكهة التعليمية التى تجلت واضحة فى حركة السعاة والعمال ، وتوظيف هذه الحركة للقيام بدور الكورس الذى يروى الحكاية ويعلق على الأحداث ، فضلاً عن استخدام أسلوب النقد الذاتى الذى كانت تلجأ إليه الشخصيات

لتحليل سلوكها ، وتصفية موقفها ، وإصدار الحكم على نفسها وعلى نفوس الآخرين . ومن كوميديا الفن الشعبية استعار المخرج أسلوب الحركة السريعة المتلاحقة ، التى تبدو كما لو كانت حركات ارتجالية ؛ فالممثلون يتداخلون ويتخارجون ، ويتعلق بعضهم بالبعض الآخر ، ويركب بعضهم فوق البعض الآخر ، يجلسون فوق المكاتب ، ويقفون فوق الكراسى ، ويقعون فوق الأرض ، كل هذا فى إيقاع سريع وحركة متلاحقة ، يبث فى المسرحية عصير الفن ورحيق الحياة .

وكان رائعاً من المخرج لكى يضفى على المسرحية طابع الفن الكوميدى ، أنه لجأ إلى أسلوب الإخراج الكاريكاتيرى . . فالشخصيات صارخة وحركاتهم فاقعة وكلماتهم زعيق وهتاف ، وهذا مما غطى كثيراً على الطابع الخطابى والهتافى للمسرحية ، وإن لم ينج المخرج فى مقابل ذلك من الوقوع فى بعض مشاهد الابتذال التى قللت كثيراً من جمال الإخراج ؛ من ذلك مثلاً مشهد أحمد المليان متعهد توريد الخضار وهو يمتطى ظهر تابعه ، ثم وهو يضربه على قفاه عدة ضربات ؛ فمشهد الامتطاء هذا غير كريم بأى حال من الأحوال ، وكذلك مشهد الضرب على القفا غير إنسانى على الإطلاق . من ذلك أيضاً مشهد العامل الذى أرغم على شرب « الشربة » ، فإذا به « يتفتف » فى وجه الجمهور ، ويزداد الأمر سوءاً عندما يأتى المتعهد وهو يحمل له « الأصرية » لكى يتبرز فيها خاتم الرشوة .

أما الموسيقى فقد وفق المخرج فى استخدامها استخداماً يؤكد الطابع الكاريكاتيرى الذى خلعه على الشخصيات . . فكل شخصية تحتها خط موسيقى ، يكشف عن حقيقتها ، ويعبر عن ملامحها ، ويقدمها تقديماً صادقاً إلى الجمهور ؛ ولذلك اختار المخرج خطوطه الموسيقية وعليها طابع التهكم والسخرية والاستهزاء . . وإن لم ينج فى مقابل ذلك أيضاً من الوقوع فى بعض الأنغام السوقية ، ولا أقول الشعبية ، التى قللت هى الأخرى من رشاقة العرض المسرحى ورهافته . وليس أدل على ذلك من الموسيقى والأغانى التى صاحبت افتتاح الفصول ، وتخللت سير الأحداث ، على العكس تماماً من « مزيكة حسب الله » التى جاءت رائعة وملائمة فى نهاية المسرحية .

وأخيراً فإن الذى يحسب للمخرج لا عليه ، هو قدرته البارعة على تحريك المجاميع والشخصيات داخل دائرة الديكور الضيقة ، التى لم توفق فى تصميمها نهى برادة ، فضلاً عن قصورها الواضح عن الوفاء بكل أبعاد الحركة المسرحية ، والتجاوب مع الذوق الشعبى والرشيق فى وقت واحد ؛ الشعبى الذى يتمثل فى جو العمال والسعاة والانتخابات ، والرشيق الذى يتمثل فى تطلعات الطبقة البيروقراطية التى تعيش فوق المكاتب . ولعل أضعف ما فى الديكور هو الكراسى غير المتلائمة مع المكاتب . . مكاتب إيديال وكراسى العفى . ثم تقسيم المسرح إلى مستويين . . طابق علوى وطابق سفلى ؛ أما الطابق العلوى فلم يكن له مايبرره

على الإطلاق، سوى تشتيت المدرك البصرى والمدرك السمعى لدى الجمهور، وشغله بطريقة معتسفة ببعض الممثلين فى بعض مشاهد المسرحية . وأخيراً تجئ ألواح الديكور التى كانت تكشف عن حركة الممثلين فى الدخول والخروج من خلف المسرح، ومن بين الكواليس .

أما عن الممثلين فقد وفقوا جميعاً وإلى حد كبير فى الأداء ولا أقول فى التمثيل ، وذلك لكثرة المونولوجات الثنائية التى أشرنا إليها فى تحليل البناء المسرحى ؛ هكذا كشفت المسرحية عن قدرات فنية هائلة فى طليعتها الممثل الكبير بالفعل عبد المنعم ابراهيم فى دور فهيم ، ومحمد رضا فى دور أحمد المليان . لقد استطاعا سوياً أن يكونا ثنائياً على جانب كبير من التكميل والتكامل ، كل منهما يقف على الطرف الآخر من صاحبه فى منطق التفكير وحركة السلوك ، وكل منهما يكشف عن الثقوب السوداء فى ثوب الآخر . إن هذا «الدويتو» بحق صاروخ فكاهى رائع يمكن أن ينطلق من فوق قاعدة المسرح الكوميدى .

وبعدهما يجئ المفتش عدلى كاسب وسكرتيره ابراهيم سعفان؛ فقد كانا على قدر كبير من اللياقة الفنية والحركة الأنسيابية والأداء الواعى ، بعكس رجاء حسين فى دور ميمى ، وميمى جمال فى دور زينات اللتان كانتا على قدر كبير من اللياقة البدنية ولا أقول الفنية ، وكان فى استطاعة رجاء حسين أن تكون أروع من ذلك بكثير ، لو أنها لم تبالغ فى استخدام مواهبها الجسدية التى شغلتها عن استغلال طاقتها الفنية، وأوحت إليها أن فى استطاعتها منافسة الفاتنة لا الممثلة شويكار طالما أنها تقف على خشبة المسرح الكوميدى .

من توفيق الحكيم إلى شوقى عبد الحكيم ماراً بالكوكبة الرائدة من كتاب المسرح .. نعمان عاشور ، سعد الدين وهبه ، ألفريد فرج ، رشاد رشدى ، عبد الرحمن الشرقاوى ، ميخائيل رومان ، صلاح عبدالصبور ، محمود دياب ، وعلى سالم ؛ أقول من هذا إلى ذاك ماراً بهؤلاء لا تكاد تجد كاتباً توجه بكل طاقته الأدبية نحو السير الشعبية مثلما فعل هذا الكاتب .. فاروق خورشيد .

وعلى الرغم مما بلغته دراسة الفولكلور من تعمق وشمول ، إلا أنها لا تزال الدراسة المدونة فى الكتب والمجلدات ، المعلقة فى أروقة الجامعات ومناهج الدراسة الأكاديمية ؛ وما أجدر تراثنا الشعبى أن يكون مادة لأعمال أدبية وفنية ، بحيث يصبح جزءاً من وجداننا الثقافى الحاضر ، وبحيث نعيشه ونتمثله ونتحد به

فى معركتنا الحضارية الراهنة . فقد قامت السير الشعبية بدور هام فى التعبير عن حقيقة شعبنا ، فى الوقت الذى اقتصر فيه الأدب الرسمى على التعبير عن الأرستقراطية الفكرية ، التى خلقتها ظروف مجتمعنا السياسية عبر المراحل المختلفة من تاريخ تطوره .

وإذا كانت مجموعة السير الشعبية التى ازدهرت فترة طويلة فى تاريخنا الفنى ، والتى كانت تمثل شكلاً ما من أشكال التعبير القصصى ، لم تصلنا كلها وإنما الذى وصلنا منها هو : سيرة عنترة بن شداد ، وسيرة الظاهر بيبرس ، وسيرة الأميرة ذات الهمة ، وسيرة حمزة البهلوان ، وسيرة على الزيبق ، وسيرة سيف بن ذى يزن فضلاً عن السيرة الهلالية ، فقد تعاطى فاروق خورشيد من بين هذه السير — حتى الآن — سيرتى سيف بن ذى يزن ، وعلى الزيبق مطوراً إياهما إلى المفاهيم الذوقية والجمالية الحديثة ، عاملاً فيهما أساليب الفن الروائى المعاصر ، راداً بهذا كله على من يرون أن الأدب العربى قد خلا تماماً من كل سابقة لفن الرواية المجيد .

وكائناً ما كان رأى فاروق خورشيد من أن السير الشعبية تمثل لوناً من ألوان الأدب القصصى العربى ، وكائناً ما كان رأينا من أن الأساس فى العمل الفنى هو الصورة الفنية المتكاملة ، وهو ما لم يعرفه العرب القدامى ؛ فإن ما حاوله فاروق خورشيد فى معالجة المادة الخام بإدخال التكنيك الروائى المعاصر ، وما أباحه لنفسه من حرية فى السرد وفى استعمال الحوار وفى استخدام المونولوج الداخلى ، وما تمكن فيه بعد هذا كله من ربط الأحداث

وبلورة الشخصيات، هو ما خلع على خامة العمل التراثى صورتها الفنية المتكاملة ، وما جعلها فى النهاية فناً قصصياً بالمعنى الاصطلاحى لكلمة فن.

على أنه إذا كان فاروق خورشيد قد اختار الرواية شكلاً يقدم من خلاله سيرتى سيف بن ذى يزن ، وعلى الزيبق ، فها هو ينتقل إلى شكل آخر يقدم من خلاله شخصية «حبظلم بظاظة» التى وردت فى المأثور الشعبى ، هذا الشكل الآخر هو . . المسرحية .

فمن أكثر من واحد من القصاصين العرب الذين اصطلح نقاد الأدب على تسميتهم بالقصاصين الشعبيين ، ومن أكثر من مصدر من مصادر السير الشعبية وأهمها الظاهر بيبرس وعلى الزيبق وألف ليلة ، استقى فاروق خورشيد ملامح شخصية « حبظلم بظاظة » بكل ما تنطوى عليه من تكوين خلقى ووصف جسمانى وترديد لفظى . وهى شخصية فيها من اللزوجة والالتواء ، وفيها من الزيف والادعاء ، وفيها من الزئبقية والانتهازية ، وفيها من كل معانى اللاأخلاقية ما يجعلها قادرة على الوصول على حساب الآخرين ، مستغلة عناصر الضعف الإنسانى الموجودة فيهم حتى ولو كانوا من الفرسان .

وحبظلم بظاظة ليس واحداً بشخصه وإنما هو فلسفة بذاتها ، أو هو اتجاه فى السلوك ومنهج فى الحياة ؛ فمرآة الحياة عنده واحدة ، وإنما المهم هو طريقة النظر إلى هذه المرآة ، النظر إلى الوجه اللامع من المرآة هو الذى يؤدى إلى الحكمة ويقود

إلى الحقيقة ، أما النظر إلى الوجه المعم فهو الذى يجعل الناظرين لا يرون شيئاً ، ويحسبون أن الوقت لم يحن بعد لكى تظهر الصور فى المرآة . والحياة كلها فى نظر «حبظلم بظاظة» صدفة وحظ ، مهارة وذكاء ؛ أما التاريخ فأبو الأعاجيب يحبل سفاحاً ويلد مسخاً ويسمى ذاك شرفاً وهذا بطلاً . إذن فالإنسان الذى يريد أن يطفو فوق صفحات التاريخ لا يملك إلا أن يكون بغلاً كالثور ، ماهراً كالبهلوان ، ماكراً كامرأة عجوز . . وتلك هى المكيافللية الجديدة ، أو تلك هى « الحبظلمية » التى صارت علماً على فلسفة «حبظلم بظاظة» .

ومن هنا كان ثراء الشخصية الفنى ، إذ هى على حد تعبير فاروق خورشيد : «موجودة وممتدة عبر العصور وفى مختلف البيئات وفى إطار كل الإيديولوجيات» . ومن هنا أيضاً كان تجسيده للشخصية فى البرولوج الطويل الذى استهل به «حبظلم بظاظة» المسرحية بقوله : « . . . أحب أن أقدم لكم نفسى ، فأنا حبظلم بظاظة الحادى عشر . . وأنا نفسى حبظلم بظاظة الأول ، وأنا ذاتى حبظلم بظاظة الثانى ، ومن الواضح أننى حبظلم بظاظة الثالث والرابع إلى الحادى عشر» .

وهذا معناه أن الحبظلمية أو التفسير الحبظلمى للتاريخ ، أشبه ما يكون بالعود الأبدى ، الذى يرى أن التاريخ يعيد نفسه باستمرار ، وأن ما يحدث فى عصر يحدث فى كل العصور ، وأن هناك عوداً مستمراً للأشياء ، وكأن الأشياء كانت على

حالتها هذه منذ الأزل ، وستظل كذلك إلى الأبد ، وهذا ما يفسر لنا تكرار الظواهر والمواقف عبر نوبات التاريخ .

ولكن . . ما الذى يحرك التاريخ ؟ أهو الدفع من وراء كما يقول الماديون ، أم الجذب من أمام كما يقول المثاليون ، أم هو صراع المتناقضات وما ينشأ عنها من مركب جديد كما يقول دعاة الفلسفة الجدلية ؟

لا . . ليست المادة ، ولا القيمة ، ولا صراع الطبقات هى التى تحرك التاريخ ، وإنما التاريخ تحركه امرأة . . المرأة هى التى تحرك التاريخ ، لا من حيث هى رمز لشئ أو دلالة على شئ ، ولكن من حيث هى امرأة ، ومن حيث هى ياسمين : « ياسمين الخالدة التى تعيش فى كل عصر وتحيا فى كل مكان . . ياسمين العجيبة التى تكمن داخل كل امرأة ولكنها لا تظهر إلا فى القليلات النادرات ، القليلات الفذات . . . أيها السادة ياسمين » .

وهكذا يمضى التاريخ فى رأى فاروق خورشيد فى حركة دائرية قطباها حبظلم وياسمين ، أحدهما يعطى والآخر يأخذ ، والعلاقة بينهما أشبه بالعلاقة بين الخطيئة والفداء ، أو بين حركتى الهبوط والصعود ، الهبوط الذى تمثله الخطيئة والصعود الذى يمثله الفداء ، بدلاً من أن يمضى التاريخ إلى الأمام كما السهم الذى يشير إلى التقدم ، وبدلاً من أن يمضى التطور فى خط صاعد فوق قضبان الوعى بجدلية التاريخ !

ولكى يجسد المؤلف تصوره لحركة التاريخ عمد إلى حبظلم بظاظة ومن خلاله ياسمين ، فوضعهما فى ثلاث بيئات مختلفة عبر ثلاثة عصور مختلفة من عصور التاريخ : عصر الخليفة ، وعصر السلطان ، والعصر الحاضر ، حيث ياسمين هى الأم تارة، والجارية تارة أخرى ، والصديقة تارة أخرى ؛ أما حبظلم بظاظة فهو حبظلم بظاظة فى كل العصور . والبناء الدرامى للمسرحية مقام على ثلاثة طوابق ، لا يؤدى كل منها إلى الآخر أداء الحتمية الفنية ، ولكن أداء التتابع الزمنى الذى يجعل اللاحق يجىء بعد السابق بالضرورة ، والفكرة المحورية لا تنمو وتتطور من خلال حدث درامى ، وإنما هى تتعمق وتتأكد بأكثر من صورة وأكثر من زاوية . وعلى امتداد الطوابق الثلاثة ينساب المونولوج كما المصعد الكهربائى الذى يجمع بين طوابق المسرحية ، ولكنه ليس المونولوج الدرامى الذى يحتوى فى أحشائه على بؤرة الحدث المسرحى أو الذى هو جزء من بنية المسرحية ؛ ليس المونولوج التقليدى الذى نجده عند شكسبير فى « هاملت » ولا المونولوج الحديث الذى نجده عند بيكيت فى « الأيام السعيدة » وإنما هو أقرب إلى المونولوج الوضعى الذى استخدمه الكاتب كشكل من أشكال التعبير ، مهمته التعليق على الأحداث وتفسيرها دون أن يكون بالضرورة جزءاً من هذه الأحداث ؛ وما أشبهه هنا « بالراوى » الذى يصف ويفسر ، يسرد ويعلق ، دون أن يندمج فى حركة المسرحية ، ودون أن يكون مركز إشعاع للحدث المسرحى .

ومن هنا كانت الثنائية الواضحة فى العرض المسرحى، حبظلم بظاظة عند أحد طرفى قوس الطيف المسرحى ، وباقى الأشخاص عند الطرف الآخر ؛ وعلى الرغم من أن حبظلم يشكل بؤرة الحدث المسرحى إلا أنه غائب عن الحركة المسرحية ، أو هو بتعبير أرسطو « المحرك الذى لا يتحرك » . وهكذا أخذت الحركة المسرحية شكل التقدم إلى الوراء ، فما أن يفرغ «حبظلم بظاظة » من منولوجه المباشر الذى يدور هنا والآن ، حتى ترتد بنا المشاهد إلى الماضى أو إلى الوراء .

أما الارتداد الأول فيعود بنا إلى مدينة بابل حيث الخمر المعتقة ، وحيث سحر هاروت وماروت ، وحيث أبهاء الخليفة هارون الرشيد ؛ وهناك نلتقى بأم حبظلم بظاظة وهى تستثمر مفاتنها وتوظف أنوثتها وتقدم للخليفة الفطائر والحلوى ، كل هذا من أجل أن يصبح ابنها حبظلم بظاظة واحداً من فرسان البلاط . وكان توفيقاً من الكاتب فى هذه اللوحة أنه نص فى تعليماته المسرحية على أن يكون الخليفة وأم حبظلم فى ملابس عصرية إسقاطاً لبعدى الزمان والمكان بشكلهما المادى من ناحية ، وتجسيداً لمعنى الصيرورة الحبظلمية عبر فترات التاريخ من ناحية أخرى . وكان توفيقاً آخر من الكاتب أنه قصر الحوار على الخليفة وأم حبظلم دون حبظلم نفسه «وهناك مقعد خال فى اتجاه الناحية التى يقف فيها حبظلم بظاظة» وذلك حتى لا تبيع الأم نفسها للخليفة على مرآى من ابنها وأمام الجمهور .

وقبل أن نرتد الارتداد الحقيقي الثاني حيث اللوحة الثانية فى المسرحية ، يعترضنا (حبظلم بظاظة) بمونولوج طويل يحكى عن الليلة الطويلة التى قضاها يحلم بملابس الفرسان المزركشة ، وعن الطريقة التى أصبح بها فارساً من فرسان البلاط ، وعن كلام الحاسدين والشامتين وهجومهم القاسى على أمه الجميلة الفاضلة . ولا يخلو هذا المونولوج من عرض لفلسفة (حبظلم بظاظة) وحكمته فى الحياة ؛ وهى الفلسفة التى لانستخلصها من ثنايا الحدث المسرحى عبر الكلمة والفعل ، عبر الحركة والموقف . ولكننا نتلقاها ذلك التلقى المباشر : اسمعه يقول : «إنهم يتحدثون عن المثل العليا .. حسناً ، إنها هى أيضاً تتحدث عن المثل العليا ، كل الفرق أنها تقرن الحديث بالعمل ، وسرعان ما تحقق المثل العليا تحقيقاً عملياً . . ففى جلسة واحدة استطاعت أن تجعلنى فارساً شهماً كريماً عطوفاً شجاعاً .. أليست هذه كلها من المثل العليا ؟ وقد حققتها أمى لى بينما يحلم بها الآخرون مجرد أحلام » .

وكأننا بإزاء ما يعرف فى العلم بالنظرية والبرهان ، كلام كبظلم بظاظة هو النظرية ، والمشهد الذى يليه هو بمثابة ما يقام على النظرية من برهان ؛ المهم أن الإضافة الحقيقية لهذا المونولوج هو أنه يعدنا للوحة الحقيقية الثانية فى المسرحية ، إذ نتعرف على الفرسان الذين أصبح «حبظلم بظاظة» واحداً بينهم ، وهم على الزيبق وحسن شومان وأحمد الدنف ، ونتعرف أيضاً على مكانتهم فى قصر السلطان ومكانتهم فى نفوس العامة ، وإن كان حبظلم

بظاظة يرجع هذا كله إلى « الصدفة المحضة » فالصدفة المحضة فى فلسفته هى التى جعلت أحدهم يتغلب على الجاسوسة الكبيرة دهرشوم ، والصدفة المحضة هى التى جعلت الآخر يقطع رأس قائد جيش الصين بسيفه ، والصدفة المحضة هى التى مكنت ثالثهم من كشف حيلة ملك الأحباش التى أراد بها أن يقضى على جيوش الخليفة عند أسفل النهر . مجموعة من الصدف لا أكثر ولا أقل ، ولكن كيف يستطيع حبظلم بظاظة أن يواجه هؤلاء الفرسان جميعاً ، بالمرأة . . المرأة هى التى تستطيع أن ترفعه إلى المكان الذى يريد ، وإذا كانت أمه قد جعلت منه فارساً، فياسمين هى الكفيلة بأن تجعل منه قائداً للفرسان .

وهكذا يعقب المونولوج الذى ألقاه « حبظلم بظاظة » المشهد الذى يجسد لقاءه بياسمين ، وكيف كانت تباع بالمزاد ، وكيف دفع فيها خمسة عشر ألف دينار ؛ والواقع أن هذا المشهد يخلو من أية قيمة درامية ، فلا يضيف جديداً إلى اللوحة الأولى ولا يمهد تمهيداً حقيقياً للوحة الثانية ، وكان يمكن الاستغناء عنه بجملة تقريرية أو بعبارة سردية يتضمنها مونولوج حبظلم بظاظة ، ولكن يبدو أن المؤلف أراد أن يقطع رتابة الإيقاع المونولوجى من ناحية ، وأن يضفى على الكلام عنصر الحركة المسرحية من ناحية أخرى ، وهذا ما عبر عنه المؤلف بقوله على لسان حبظلم بظاظة : « هذا مشهد سخيف وتقليدى .. أعرف هذا . وإنما أردت فقط أن تعرفوا ياسمين ، وأن تعرفوا من هى وكيف التقينا .. ألا يستحق

هذا كله عناء المشهد .. ثم إن رؤية ياسمين نفسها تكفى .. أليس كذلك ؟ » .

والواقع أن رؤية ياسمين نفسها لا تكفى ، وإلا كانت رؤيتها كرؤيتنا لأية امرأة ، وإنما رؤية ياسمين داخل الحدث المسرحى هو الذى يخلع عليها التبرير والمشروعية ؛ وهذا ما حققه المؤلف بالفعل فى اللوحة الثانية حيث تحاول ياسمين هى والبطانة التى يدفع لها حبظلم بظاظة الثمن ، أن تستميل اليها السلطان ، وأن تكيد لباقى الفرسان ، وأن تحصل « لحبظلمها » على رتبة القائد بدلاً من الفارس علاء الدين . وربما كانت هذه اللوحة أروع لوحات المسرحية على الإطلاق ، ففيها توافرت عناصر الحدث المسرحى ، من صراع درامى بين السلطان وفرقة الفرسان ، ومن حركة مسرحية تملأ فراغ خشبة المسرح ، ومن تصعيد للحدث الذى يبدأ بسيطاً فاتراً ثم يأخذ فى التطور والاندفاع حتى يصل إلى ذروة الأزمة ، وأخيراً تنتهى الأزمة بسقوط الفرسان الشرفاء ، ذلك السقوط التراجيدى الذى يبدأ بذهابهم إلى السلطان يطالبون بتطهير الدولة من الدعارة والفساد ، فإذا بهم يقعون فى الفخ الذى نصبه لهم الانتهازيون والحقراء ، فيجردون من رتبهم العسكرية ، وتوجه اليهم تهمة التآمر على السلطان ، ويقذف بهم فى دهاليز السجون .

ولا يخلو تشكيل الحوار فى هذه اللوحة من براعة سواء فى المضمون أو فى الشكل ؛ فالحاشية التى تحيط بالسلطان تتكون ممن أسماهم المؤلف بالعمامة على اليمين والوردة على اليسار والقمر الذى

يقف فى الوسط يميل إلى العمامة تارة وإلى الوردة تارة أخرى ، وكائناً ما كانت الدلالة الايديولوجية لأفراد الحاشية ، فإن تشكيلها على هذا النحو أضفى تنويعاً على الحوار وحركة على المسرحية . وتأكيداً لفكرته المحورية عن ديمومة الانتهازية عبر كل العصور وفى مختلف البيئات ، نص المؤلف فى تعليماته المسرحية لهذه اللوحة على أن يرتدى السلطان ملابس عمدة الأرياف ، وإلى جانب العمامة والوردة والقمر ترتدى مجموعة من الوزراء الردنجوت ، ويقف سياف فى ملابس السياف الأسطورية .

عموماً لا تكاد تنتهى هذه اللوحة حتى يبدأ المونولوج الذى يمهد كالمعتاد للوحة الثالثة فى المسرحية ؛ والمونولوج هنا أيضاً شأن أى مونولوج سابق عبارة عن النظرية التى تسبق البرهان أو النتيجة التى تعقب المقدمة ، فها هو « حبظلم بظاظة » يستنتج مما سبق أن الإله الجديد الذى يسكر الناس بخمره ، ويتعبد الجميع فى محرابه هو النجاح .. وأن أقصر الطرق إلى النجاح هى المرأة ، فالمرأة كما يقول حبظلم بظاظة « سلاح كل عصر . فتاك لا يخيب » وهو نفسه لا يدين بنجاحه إلا للمرأة ؛ المرأة هى التى جعلته فارساً ثم قائداً للفرسان ، ثم أميراً للدرك ، وبعد أن حقق هذا النجاح لم يعدم من وجد فى سلسلة نسبه ما يصله بنسب الخديوى ؛ بل لم يعدم من مد نسبه إلى أشرف الأنساب .

والمحصلة النهائية التى يخلص اليها حبظلم بظاظة فى هذا المونولوج هى أن المرأة صانعة التاريخ ، أو أن التاريخ تصنعه المرأة ؛ وكما

أن سيوف علاء الدين وحسن شومان وأحمد الدنف وعلى الزيبق لم تستطع أن تفعل شيئاً مع سحر ياسمين فهى نفسها أم حبظلم ولكن فى العصر الحاضر ؛ وهكذا تبدو دليلة فى رداء عصرى ، تضع فوق رأسها أحدث باروكة ،وتجلس فى مكتبها الأنيق الفاخر . ولا يدور « الصراع » فى هذه المرة بينها وبين شهوات السلطان، ولا بينها وبين قوة سيوف الفرسان ، ولكن بينها وبين سلاح الصحافة والإعلام ؛ فالفارس الجديد ليس هو علاء الدين، ولكنه الأستاذ عبد الحميد الفهلوى الصحفى . وربما كانت هذه اللوحة أضعف لوحات المسرحية جميعاً ، فالصراع بين دليلة وعلاء الدين لايأخذ شكل الصراع الدرامى الذى يتجسد فى حدث أو موقف ، وإنما يرتدى زى المناظرة الفكرية المجردة . . الشرف . .العدالة . . الوطنية .. المبادئ .. المثل العليا .

أما أحد المتناظرين « علاء الدين » فيتعاطى هذه المعانى بعقله ويعيشها بوجدانه ويحاول أن يترجمها فى حياته إلى سلوك ، على العكس تماماً من الوجه الآخر « ياسمين » التى تعيش بنصفها الأسفل ، وتفكر بساقيها ، فتفرغ هذه المعانى من محتواها الفكرى غير مبقية إلا على شكلها الخارجى الأجوف :

دليلة : أنت لا تفهم .. أنتم كلكم لا تفهمون ، اننى مثلكم أؤمن بالمثل ، أؤمن بالشعارات والألفاظ البراقة ، ولكننى دونكم أعرف أنها وسيلة وليست غاية .

علاء الدين : المثل ليست وسيلة لشىء ، انها غاية فى ذاتها .

دليلة : لاتقاطعني يا صديقي المسكين .. المثل التي تتحدث عنها أستطيع أنا أن أتحدث عنها أكثر منك، وبضجة لا تستطيعها أنت . ألا تقرأ مقالاتي في الجريدة ، ألا تسمع تصريحاتي في الصحف ، ألا تسمع خطبي في الجمعيات والندوات ؛ أنا سيدة المبادىء والمثل.. ولكن هذه المثل لا تترك للكلاب ، وإنما لابد أن أكون موجودة لأدافع عنها دائماً .. أفهمت؟

وعلى هذا النحو من المناظرة التجريدية أو المناقشة الفكرية يمضي الحوار بين ياسمين وعلاء الدين ، ولا يكاد يتبلور في موقف درامي إلا قرب النهاية عندما تفشل كل وسائل دليلة في إخضاع علاء الدين ، فلا تجد أمامها سوى السلاح الوحيد والأخير .. المرأة ، فتطلق سكرتيرتها سوسو الفتاة الجميلة الصاعدة لتوقع علاء الدين في أنوثتها ، ولكن علاء الدين يصمد حتى النهاية ، مديراً ظهره لسوسو ولشقة الزمالك والليلة الحمراء . .

وأخيراً يعود حبظلم بظاظة ليظهر على المسرح من جديد، معقباً على المشاهد ،مستخلصاً الحكمة ، ناطقاً بالحقيقة . والحكمة عند حبظلم بظاظة هي الوصول ، والحقيقة عند حبظلم بظاظة هي النجاح ، وهذان هما جناحا الإنسان الجديد .

أما جوهر الإنسان وحقيقته فهو « حبظلم بظاظة » ، وأما فلسفة الطريق فتتلخص في كلمة واحدة . . حاضر . . حاضر

لكل شيء . للرغبة ، للغريزة ، للسلطة ، للجاه ، للمال ، للحقد ، للإنتقام ، للوصول ، للشهرة ؛ فالإنسان الجديد هو من لا يقول « لا » لأى شئ ، وإنما هو من يقول حاضر لكل شئ ، وهذا هو حبظلم بظاظة وذاك هو التفسير الحبظلمى للتاريخ .

وعلى هذا المعنى تنتهى المسرحية ، أو بالأحرى تنتهى اللوحة الثالثة فى المسرحية ، لأنه بهذا المعنى نفسه تنتهى كل لوحة ؛ فالمسرحية كما قلت ليست حدثاً دراميا واحداً ينمو ويتطور حتى يصل إلى الذروة ، وإنما هى فكرة محورية تتأكد بأكثر من صورة ، وتتعمق من أكثر من زاوية . ولذلك كان يمكن للمسرحية أن تنتهى فنياً عند اللوحة الأولى أو اللوحة الثانية أو اللوحة الأخيرة ، وكان يمكن أيضاً أن تضاف لها لوحات أخرى . وإنما الذى أفاد المؤلف حقاً هو إسقاطه لإطارى المكان والزمان ، وإطلاقه الفكرة عبر أكثر من زمن واحد ، وفى أكثر من مكان واحد . وهذا كله لكى يوحى بفكرته المحورية عن تمدد الروح الحبظلمية عبر كل العصور ، وفى مختلف البيئات ، وفى أطار كل الآيديولوجيات ؛ وماءسوسو» فى نهاية المسرحية إلا امتداداً لدليلة ، التى هى بدورها امتداد لياسمين ، وهذه الأخيرة بدورها امتداد لأم حبظلم بظاظة .

كذلك عرف المؤلف كيف يفيد من تكنيك المسرح الحديث فى إسقاطه للحائط الرابع بين الممثل وبين الجمهور ، فلا ستار

يرفع ويسدل ، ولا مسافة نفسية بين الممثل والمتفرج ، وإنما حبظلم بظاظة يخاطب الجمهور بنوع من الألفة الساخرة ، أو المودة اللاذعة التى وصلت إلى حد قوله « فالحمقى دائماً يذكرهم أمثالهم من الحمقى » قاصداً بذلك الجمهور . وبذلك استطاع المؤلف أن يشرك الجمهور فى مشاهد المسرحية ، وأن يجعله ينتقل من الصالة إلى خشبة المسرح فوق جسر من كلمات « حبظلم بظاظة » ، كما استطاع أن يرتفع بمواقف « حبظلم بظاظة » من مستوى المونولوج الفردى إلى مستوى « رواية » الأحداث والتعليق عليها . وكائناً ما كان رأينا فى طبيعة دور الراوى فى هذه المسرحية ، إذ هو راو من نوع جديد ، فليس هو الراوى سليل الكورس الإغريقى القديم ، ولا هو الراوى المتطور فى المسرح الملحمى الحديث ، وكلاهما يقتصر دوره على رواية الأحداث والتعليق عليها ، على ألا تكون روايته مما يمكن أن يؤدى فوق المسرح ؛ أقول إننا فى هذه المسرحية أمام راو من نوع جديد ، لا تخلو روايته من تكرار ما حدث بالفعل فوق المسرح ، ولا تخلو كلماته من الخطابية والمباشرة . وفضلاً عن هذا كله نراه عنصر تنفير بدلاً من أن يكون عنصر جذب ، فهو لا يفتأ طوال المسرحية يذكرنا بعيوبنا وبنقائصنا وبنواحى الضعف فينا ، بل لا يتورع عن اتهامنا بما يتردى فيه هو نفسه من وصولية وانتهازية .

ولا شك فى أن المضمون الفكرى الذى تحتويه هذه المسرحية ،

ينطوى على تجربة دافئة وساخنة مما نلمسه فى تاريخنا الاجتماعى ، ولا شك أيضاً فى أن الكاتب استطاع أن يعبر عن هذا المضمون بكلمات جريئة وشجاعة، وفى مواقف شريفة ومناضلة ؛ ولكن هذا جميعه لا يعفينا من أن نختلف معه فى تفسيره الحبظلمى للتاريخ ، فليس يعقل أن يفسر التاريخ بامرأة ، أو أن تكون المرأة هى صانعة التاريخ ، فلئن كانت المرأة فى المسرحية تجسيداً لمعنى أو رمزاً لشىء .. كأن يكون الطبقة أو السلطة أو صاحبة الجلالة ، فهذا مما يكسبها دلالتها المشروعة فى تفسير التاريخ ، أما أن تكون المرأة من حيث هى امرأة صانعة للتاريخ فهذا مما يكذبه الواقع ومما يكذبه التاريخ . فثمة أوضاع اقتصادية معينة ، وظروف اجتماعية وجغرافية محددة تتضافر جميعاً فى خلق أنماط بعينها من الفكر أو السلوك ، هذه الأنماط هى التى تؤدى إما إلى تأييد الأوضاع والظروف أو إلى تغييرها ، وتأييدها أو تغييرها هو الذى يصنع صفحات التاريخ . فلا توجد روح واحدة عبر العصور ، ولا عقلية واحدة عبر التاريخ ، ولا شخصية واحدة عبر القرون ، وإنما النمط الفكرى السائد ، بالإضافة إلى الوضع الطبيعى السائد ، كلاهما هما اللذان يلدان المأساة من روح التاريخ .

والذى يعنينا الآن هو الإخراج ، والسؤال الذى يفرض نفسه هو كيف استطاع المخرج أن يجسد هذا النص فوق خشبة المسرح ؟ كيف استطاع أن ينفث فيه الروح ويجعله يسرى فى أوصال الممثل والممثلة ومصمم الديكور وواضع الموسيقى ؟ باختصار

كيف استطاع أن يجسد النص كلمة وحركة ، نغمة ولوناً ، نبضاً وإضاءة ؟ .

الواقع أن المخرج محمد عبد العزيز بذل جهداً غير عادى فى معالجة هذا النص ، من أجل تجسيده فوق المسرح ؛ وربما كانت المشكلة الذى واجهته منذ البداية هى كيف يعالج (حركياً) نصاً واحدى البعد ، يعتمد على المونولوج كشكل من أشكال التعبير ؟ وحلاً لهذه المشكلة أو تحايلاً عليها : عمد المخرج إلى الحركة الخارجية ملئاً لفراغ المسرح وتحريكاً للمونولوجات الطويلة ، بل عمد إلى تقطيع بعض المونولوجات وتوزيع كلماتها على ما يشبه الكورس ، كما فى المنولوج الثالث من المسرحية .

وحرص المخرج على ملء فراغ المسرح هو الذى دفعه الى الإكثار من عدد أفراد المشهد الذى يلى بيع ياسمين ، فالعمامة الواحدة أصبحت ثلاثاً ، وبدلاً من وردة واحدة كانت هناك ثلاث وردات . كذلك عمد المخرج إلى حركة المجاميع سواء فى الرقصة الجنسية المحمومة التى تلت مشهد ياسمين ، أو فى ثورة الفرسان الأربعة وتصدى الحراس لهم ، أو فى تغيير قطع الإكسسوار كما يبدو واضحاً فى اللوحة الأخيرة .

وبمقدار ما كان المخرج موفقاً فى الاهتداء إلى هذا الحل فى بعض المواضع ، بمقدار ما خانه التوفيق فى مواضع أخرى ، فلوحة السلطان ومن حوله كورس اليمين وكورس اليسار وبينهما الصمت وخلفهم جميعاً ياسين ، كانت على جانب كبير من

الحبكة فى الأداء والروعة فى التعبير ؛ لقد اكتملت لهذه اللوحة عناصر الحركة ، والإيقاع السريع ، والموسيقى المكملة فضلاً عن التصعيد الدرامى الذى وصل الى الذروة فى ثورة الفرسان الأربعة على السلطان وتصدى الحراس لهم ، وما ترتب عليه من تجريدهم من أسلحتهم ثم من رتبهم ثم الإلقاء بهم فى غيابة السجن ؛ كذلك كان قدوم الحراس من الصالة إلى خشبة المسرح ، تحقيقاً لفكرة المؤلف فى تحطيم الحائط الرابع بين المتفرج والجمهور .

ومن أنجح مشاهد هذا العرض مشهد بيع ياسمين فى المزاد ، وتكالب المتزايدين عليها ؛ لقد عمد المخرج إلى وضع ياسمين فوق منصة فى خلفية المسرح كما اللحم المعلق فى ميدان عام ، لافرق فى ذلك بين أن يكون لحم امرأة جميلة تباع أو خاطئة فاجرة تشنق ؛ وتنويراً لهذا المشهد تلاه المخرج برقصة جنسية محمومة قامت بها جماعة من الشبان ، انعكست عليها إضاءة سريعة متوترة إشارة إلى جنون الجنس وهوس المرأة .

ومن التحايلات الطريفة التى لجأ إليها المخرج فى تغيير قطع الإكسسوار لجوؤه إلى الممثلين أنفسهم فى لوحة السلطان وحواريه ؛ لقد كان تغييرهم للإكسسوار جزءاً من تملقهم وريائهم وما يتردون فيه من وصولية وانتهازية ؛ كذلك كان تغيير الفتيات الأربع لقطع الإكسسوار فى اللوحة الأخيرة متجانساً مع الطقس الاجتماعى العام الذى تقدمه هذه اللوحة ، حيث دليلة امرأة العصر ومن حولها أكثر من دليلة صغيرة ؛ وفيما عدا ذلك كان تغيير الإكسسوار عن

طريق عمال المسرح شرخاً للجو النفسى بالنسبة للمتفرج ، وللحركة التمثيلية بالنسبة للمسرحية .

وعلى الرغم من وقوع مشاهد المسرحية جميعاً فى فصل طويل واحد ، تحقيقاً لفكرة المؤلف فى ديمومة الانتهازية واستمرارها عبر فترات التاريخ ؛ فقد عمد المخرج الى قطع المسرحية إلى جزئين .. الأول يشتمل على لوحة الخليفة وأم حبظلم ، كما يشتمل على لوحة السلطان وياسمين ؛ أما الثانى فيشتمل على لوحة دليلة وعلاء الدين . ومهما يكن من أمر إراحة الجمهور عن طريق هذا القطع فيما يشبه الاستراحة ، ومهما يكن من تغيير الطقس الشكلى أو التشكيلى فى الجزء الأخير ، فإن هذا القطع يمثل شيئاً مفروضاً على النص من الخارج ، بدلاً من أن يكون نابعاً من طبيعة التطور الدارمى فى المسرحية ؛ هذا فضلاً عن افتقار الجزء الثانى لما شاهدناه فى الجزء الأول من إيقاع سريع ، وحركة للمجاميع ، وصراع درامى ، ودخول وخروج لأشخاص المسرحية ، الشئ الذى ترتب عليه اختلال التوازن المسرحى بين قطعى المسرحية .

كذلك كانت السيمترية الغالبة على المجاميع سواء فى كورس اليمين وكورس اليسار أو فى الكورس المردد للشائعات ، كانت بما اشتملت عليه من توزيع الكلمات على أفراد الكورس بالتساوى فضلاً عن رتابتهم فى أداء هذه الكلمات مما يبعث على الملالة ويوحى بالتكرار . أما « حبظلم بظاظة » ذاته ؛ ففى الوقت الذى لجأ فيه إلى الحركة الخارجية تكسيراً « لمونوتونية » المونولوج ،

وملئاً لفراغ المسرح ، وحلاً لمشكلة الإخراج ، فى الوقت الذى وقع فيه فى هوة التناقض التمثيلى ؛ فشخصية « حبظلم بظاظة » ليست هى شخصية المهرج أو الطائش الذى يروح ويجئ فى طول المسرح وعرضه ، يكثر من الحركة ويكثر من الكلام ؛ وإنما هى شخصية الماكر أو الداهية الذى يعرف كيف يدبر الخطة ويحيك المؤامرة ، ويعرف كيف يروض النمرة ويكيد للفرسان ، ويعرف بعد هذا كله أن ما يعمله شئ مشروع بل هو الشئ المشروع .

عموماً استطاع محمد عبد العزيز من خلال كتلة جسدية شديدة المرونة والطواعية ، وقسمات وجه شديدة الحساسية والتعبير ، أن يبعث الروح فى جسد المنولوج المسرحى ، وأن يحركه فوق المسرح حركة تنبض بالحياة ؛ بل استطاع أن يكسو الكلمة العريانة برداء مسرحى يتأرجح بين الأداء الكوميدى الساخر والأداء الجاد الرصين ، كما لو كان يمثل علينا من ناحية ويذكرنا من ناحية أخرى أن ما يفعله إنما هو تمثيل فى تمثيل ؛ ولو كان قد تجاوز هذه الحدود إلى منطقة الاندماج أو التقمص التقليدى لأضاع علينا تلك المتعـــــة الفنية والفكرية التى تحتويها هذه الشخصية ، ولما تمكن من أن يخلق بينه وبين المتفرج تلك الألفة التى بدونها لا يستقيم دور « الراوى » ، هذا على الرغم مما تنطوى عليه هذه الألفة من صعوبة ، لأنها ليست الألفة القائمة على انتزاع الراوى لتعاطف

الجمهور بل القائمة على إثارة غيظه وإهاجة مشاعره . أما أداء محمد عبد العزيز لقطعة « البانتوميم » داخل لوحة الخليفة وأم حبظلم ، فعلى الرغم من تعارضها مع جوهر النص الذى يحتم عدم وجود حبظلم فى اطار اللوحة ، إلا أن هذه السقطة الإخراجية يغفر لها روعة الممثل فى أداء هذه القطعة الجميلة الصامتة .

والكلام عن التمثيـل يقودنا بالضرورة إلى تناول باقى الممثلين ؛ ومهما يكن من قصور الممكنات البشرية تحت يد المخرج فهذا لا يعفيه من بعض المآخذ فى توزيع الأدوار . وقد يكون من الطبيعى لدور المرأة أن تكون هى هى طوال العرض سواء ارتدت اسم أم حبظلم أو اسم ياسمين أو اسم دليلة ، لهذا كان توفيقاً من المخرج أن أبقى على ممثلة واحدة لهذه الأدوار الثلاثة ، أما أن يكون السلطان هو الخليفة وهو السموكنج ، وأن يقوم ممثل واحد بهذه الأدوار الثلاثة ، فهذا مالا تحتمله طبيعة هذه الأدوار ولا هو مما يضفى على النص ما يحتاج اليه من ثراء وتنويع . عموماً كانت سلوى محمود مجتهدة بقدر الإمكان ، أو كانت عادية فى حدود دورها غير العادى وما يحتاج إليه هذا الدور من ثراء وتلوين ؛ فسلوى محمود فى دور أم حبظلم هى نفسها سلوى محمود فى دور ياسمين ، وهى نفسها فى دور دليلة ، وصحيح أنها حاولت أن تجسد دورها الثلاثى الأبعاد فى خطوط بيانية متنوعة الإيقاع سواء من حيث الهبوط والصعود ، أو من حيث الهمس والصراخ ، أو من حيث المنطق والإغراء ؛ ولكن هذا كله اعتمد على الحركة الخارجية أكثر من اعتماده على ليونة

الجسم فى الحركة ، وليونة الوجه فى التعبير ، ويبدو أن ابتعاد سلوى محمود فترة طويلة عن خشبة المسرح ، أصابها بنوع من (الترهل) التمثيلى الذى يحتاج إلى ذلك (الريجيم) الفنى الذى لابد منه بالنسبة للممثل الحديث .

ويبدو أن مالم تحاوله سلوى محمود بالنسبة لدورها الثلاثى الأبعاد ، هو ما حاوله (أحمد سعيد) بالنسبة لدوره المركب من الخليفة والسلطان والسموكنج ؛ فمن خلال ممكنات صوتية وتعبيرية ، ومن خلال القدرة على استنبات الحدث من واقع الكلمة وايقاع الحركة، استطاع هذا الممثل أن يتجدد فى دوره الثلاثى باستمرار، وأن يضفى عليه تلويناً جديداً فى كل مرة ؛ غير أن وعى أحمد سعيد بفن الأداء لدى الممثل الحديث ، وهو الذى لم يدعم كثيراً بالتحصيل التطبيقى فوق المسرح ، كان يخلع علينا باستمرار صورة الأستاذ الدرامى أكثر من صورة الفنان الموهوب .

أما الممثل المخضرم كمال حسين فيبدو أن تأرجحه بين ماضى الممثل القديم وصورة المخرج الجديد ، حال بينه وبين تفجير تلك الرشاقة وذلك الحضور اللذين عهدناهما فيه من زمان ؛ ويبدو أن احتجابه عن خشبة المسرح كسى موهبته بطبقة من الشمع تحتاج إلى سخونة الاستمرار حتى تذوب من جديد ، ومع ذلك فبقايا من الممثل القديم كانت تظهر من حين لآخر كاشفة عن براعة فى الأداء سواء على مستوى الرعشة أو على مستوى الانتفاضة أو على مستوى الإيماء . وإذا كانت شهيته لم

تفتح كاملة لهذا الدور ، فنرجو أن تفتح لدور آخر نستمتع فيه بفن الفارس القديم .

وأما نبيل بدر أو الموهبة البرعمية الآخذة فى التمدد فوق خشبة المسرح، فقد استطاع أن يخرج من مصرح الحارة السد إلى مسرح الشارع العريض ، وأن يكشف عن طاقة كوميدية ضخمة ، وأن يفيد إفادة حقيقية من الفرصة التى أتاحها له المخرج محمد عبد العزيز ؛ غير أننا ونحن بصدد تقديم هذا الممثل الواعد وتقييمه فى نفس الوقت ، لا نملك إلا أن نشير إلى خطر يتهدد موهبته التمثيلية ، فأداء نبيل بدر يميل إلى المغالاة الكاريكاتيرية التى تخلص منها المسرح الحديث ، وهذه المغالاة مضافاً إليها قدرته على التجاوب الشديد مع الجمهور كفيلان بإيقاعه فى هوة « الفارسكة » ، وقد ينتزع هذا النوع من الأداء تصفيق الجمهور ، وقد يميزه عن غيره من الممثلين فى نفس المسرحية ، ولكنه فى النهاية لا يشكل الأداء الذى يصنع الممثل العظيم .

أن الكلمة وحدها لا تكفى ، ولا حتى الكلمة مترجمة إلى حركة ، وإنما الكلمة وإلى جانبها الديكور ومن حولها الموسيقى وفوق وجهها الماكياج ، هذا كله هو الزى الذى ترتديه الكلمة حتى تدب بقدميها فوق خشبة المسرح ؛ وقد استطاع حامد الصدر أن يحيط العرض بإطار بسيط ورهيف من الفن التشكيلى ، وأن يفجر الرشاقة والمرونة من ألواح الخشب وخامات الحديد ؛

فالديكور فى خدمة العرض ، وتحريكه سريع ومباشر ، وقطع الإكسسوار بسيطة دون أن تخلو من الجمال . وفى اتساق مع هذا التصور واستمراراً فى نفس الخط جاءت موسيقى ابراهيم بغدادى، فالخطوط الموسيقية مؤكدة للمعانى معبرة عن الكلمات سواء من حيث التوقيت أو التقطيع أو الإيقاع ، غير أن نغمية الجملة الموسيقية وتكرارها على امتداد المشاهد وبين ثنايا اللوحات كان يوحى دائماً بموسيقى التمثيليات الإذاعية .

إنه مهما يكن من تقييم هذا العمل على المستوى الفنى أو مستوى الدراما ، فسيبقى منه على المستوى الفكرى أو مستوى الكلمة ، تلك العبارة الجريئة والشجاعة التى جاءت على لسان الفارس علاء الدين : « عصور كاملة أسقطها التاريخ من حسابه لأنها خلت إلا من كل دليلة وكل حبظلم بظاظة .. أنتم واهمون ».. أجل ، بل غير واهمين .

الحصار الذى لا ينتهى !

مسرحية « الحصار » هى الجهد الثانى للكاتب المسرحى ميخائيل رومان ، وهى إن أكدت شيئاً ، فإنما تؤكد أننا بازاء موهبة برعمية آخذة فى التفتح، وثقافة درامية تجاور هذه الموهبة ولكنها لا تندمج فيها ولا تتفاعل معها ، وإنما يظلا هما الإثنان فى علاقة حسن جوار . وتلك هى ميزة هذا الكاتب وهى عيبه فى نفس الوقت ؛ ميزته لأنها ترتفع به على بعض الكتاب « الإستوائيين » الذين يقدمون أعمالاً هلامية لا أبعاد فيها ولا أعماق ، وعيبه لأنها تجعل من مسرحياته صدى لقراءاته ، بدلاً من أن تكون تعبيراً عن تجربة حية أو خبرة وجودية ، تحوى كلا العنصرين فى مركب فنى جديد .

فهنا مسرحية متخمة بالآراء الخاصة ، والأفكار العديدة ، التى وضعها الكاتب وضعاً فى مشاهد درامية متلاحقة ، فجاءت

أقرب إلى العرض المسرحى الذى تعوزه الوحدة الفنية اللازمة لربط الأحداث ، كما يعوزه الأسلوب الدرامى الموحد الذى يصوغها فى (ثيمة) أساسية ، هى التى يلتقى عندها الأشخاص وتنبع منها المواقف . فالمسرح الذى يناقش قضية أو يطرح فكرة شىء رائع بلا شك ، بل هو شىء ضرورى فى هذه المرحلة التى نناقش فيها كل شىء ؛ ولكن الفكر فى المسرح لا ينبغى أن يعتمد على اللفظ وكفى ، بل لا بد أن يكمن فى الحدث ، وأن ينبع من صميم الموقف الدرامى ؛ فالتكامل الفنى ليس معناه حشد الكثير من الأفكار ، ولا طرح العديد من القضايا ، وإنما معناه الحدث المتجانس الذى يعبر عن مضمون متجانس تعبيراً متكاملاً ، بحيث يبدأ منه الكاتب ويعود إليه أبداً ، أعنى أن يبدأ به ويظل يطور فيه حتى النهاية .

ومع ذلك فلو أننا عمدنا إلى تصفية هذه الشحنة الفكرية ، وخلصنا إلى الثيمة الأساسية التى تتشعب منها بقية الثيمات ، لاستطعنا أن نجدها فى مفهوم (العمل) .. لا العمل بالمعنى الاقتصادى الذى يراد به الجهد المبذول فى الإنتاج ، ولكن بالمعنى الفلسفى الذى يقابل التأمل والتفكير .. فعند الكاتب أن قيمة العمل من الناحية الروحية تفوق قيمته من الناحية المادية ، فثمة قيمة جوهرية للعمل ، أى للعمل باعتبار جوهره الحقيقى وهو الخروج من عزلة (الأنا) للاتصال بالكل أو بالمجموع ؛ فالعمل يتخذ من المشاركة الحية وسيلة لعقد الصلة بيننا وبين أقراننا ، فى حين أن التأمل ليس

إلا نوعاً من العزلة التى تنم عن الأثرة . فالفكر (عبد الغفار) والفن (مجاهد) والأدب (على) هذه الظاهرات جميعاً لا يمكن أن تصبح غاية فى ذاتها ، وعلى أصحابها أن يؤمنوا بحقيقة عليا تجعل لوجودهم معنى ، بل تخلق لهم مصيرهم ، وإلا أصيبوا بالعفن والفشل والضياع .

على أنه إذا كانت قيمة العمل ترتفع بارتفاع الغرض الذى يعمل من أجله ، فإن أقل درجات العمل هو ما كان من أجل الذات (كما فى حالة جمالات التى تعمل من أجل أن تعيش) ، وأرفع منه هو ما كان من أجل الغير (كما فى حالة فريدة التى تعمل من أجل ابنها) ، وأرفع درجاته جميعاً هو ما كان من أجل الكل (كما فى حالة بدوى الذى ضحى بحياته من أجل بلاده) .

ولكى يجسد الكاتب هذه المضامين فى أشخاص وأحداث ، اختار لمسرحيته وسطاً ثقافياً بكليته هو إحدى دور الصحف ، حيث يعمل ثلاثة من المثقفين ؛ أحدهم كاتب (عبد الغفار) والآخر فنان (مجاهد) ، والأخير أديب (على) . وعلى الرغم من الفروق الفردية بين ثلاثتهم إلا أنهم فى النهاية يشكلون نموذجاً فنياً واحداً ، هو نموذج المثقف الذى تحيط به عوامل الإحباط من الداخل والخارج ، فداخله حشو وخواء وخارجه صخب وعنف ، ولذلك نراه يعانى آلام الانفصام بكافة معانيه وعلى كافة مستوياته . . الانفصام الروحى والانفصام الاجتماعى والانفصام النفسى .

والقصة المحورية التى تجىء القصتان الأخريان تكميلاً طبيعياً لها هى قصة « على » .. الأديب الموهوب الذى جف القلم فى يده ، فلم يعد يقوى على كتابة قصة قصيرة واحدة ، واكتفى بالانزواء فى ركن بإحدى دور الصحف ، يقضى نهاره فى تحرير الأخبار التى يلقى بها فى جوف المطبعة ، إلى أن تلفظه الجريدة فى آخر الليل فيتجه إلى شاطىء النيل .. النيل الذى يسمع له همساً لذيذاً ، ويناديه نداءً جنسياً كأنه إحدى الغوازى . وفيما بين النهار والليل نراه متبرماً بكل شىء ، ساخطاً على كل شىء ، فالعالم فى رأيه فقد جدواه ، وأصبحت علاقته بالناس كعلاقة القط بالفأر : القط يظل يتربص بالفأر ، يحاوره ويداوره حتى ينقض عليه ويفترسه . وكذلك يفعل العالم بالناس ، دون أن يجروْ واحد منهم على أن يبصق فى وجه هذا العالم ، ويقول له « لا » ! هذا العالم هو الذى صرع همنجواى ، صرعه برصاصة طائشة ؛ وهو الذى قتل فوكنر ، قتله بزجاجات الخمر ؛ وأخيراً هو الذى سيفترس على . . سيفرغ السم فى داخله .

غير أنه إذا كان على قد خر صريعاً أمام العالم ، لأنه واجهه منشقاً على ذاته ، مخرباً من الداخل ، وحيداً لا ينتمى إلى أحد ، ولا ينتمى إليه أحد ؛ فها هو مجاهد (الوجه الآخر لعلى) الذى يرى أن الخلاص فى الانتماء ، الانتماء إلى زوجة يكوّن باتحاده معها خلية كونية صغيرة ، فإذا كان العباقرة ينتجون أفكاراً ويعيشون تعساء ، فليستبدل هو الإنتاج البشرى بالإنتاج الفكرى

ويعيش سعيداً .. ها هو يرتوى من ماء الفريجيدير المثلج بعد أن كان يجرع من القلة القناوى ، . وها هو يرتمى على صدر زوجته فوق السجادة الفزدقى بعد أن كان ينام وحيداً على الأرض. ولكنه يدرك أنها سعادة وهمية ، سعادة زائفة ، سعادة غير أصيلة ، لأنه فقد معها حريته وذاتيته وكيانه كله ، واستحال عبداً تعيساً لهذه السعادة ... فالسعادة الأصيلة هى التى تنبع من أعماق الذات لتضفى على العالم فناً وشعراً ، وليست السعادة المادية الرخيصة التى تقوم على استهلاك ما فى أيدى الآخرين . أجل لقد احتضر فيه الفنان ، ومات الإنسان ، وأصبح كالثور المعلق فى ساقية ، وكالحصان تمتطيه زوجته ؛ إنه الآن يكره نفسه ويكره زوجته ويكره العالم كله .. ذلك العالم التعس هو الآخر الذى تحكمه الكرابيج .

وإذا كان مجاهد هو الآخر قد خر صريعاً أمام العالم ، لأنه انبهر بما فيه من قيم مادية ولم يبحث عما فيه من قيم معنوية أو روحية ؛ فها هو عبد الغفار (الوجه الأخير لكلا الإثنين) الذى يرى أن الخلاص فى الحب ، لا الحب بمعناه الشائع المألوف بل الحب الذى يقوم على فكرة ويستند إلى رأى ؛ فهو يتزوج من فريدة على الرغم من ماضيها الشائن الذى تلوكه الأفواه ، وليس المهم فى البطيخة لونها الأحمر وإنما المهم طعمها الحلو ؛ وعلى ذلك فهو لا يهمه أن يكون لزوجته ماضى بقدر ما يهمه أن يكون لها مستقبل ، فهو مسئول عنها منذ اليوم الذى عرفها

فيه ، والحب وحده هو الكفيل بغسل كل أوحال الماضى ؛ ولكن هل يستطيع الإنسان أن يغمض عينه عن الماضى تماماً ، دون أن يعود إليه ولو على سبيل الذكرى والحنين ؟

هذا هو السؤال الذى يطل من الأعين وينتفض على الشفاه ، فكلاهما يطوى فى أحشائه سراً كبيراً ، هذا السر هو الذى يطفئ فيهما جذوة الحب ويشعرهما بالغربة والغرابة والاغتراب . وتصمم فريدة على معرفة السر وإلا أطاحت بما تبقى لديها من حب ، فيعانى عبد الغفار حزناً أليماً وأسفاً موجعاً ، لأنه لو باح بالسر لأطاح بالحب ، ولو لم يبح به لما كان هناك حب أصلاً ؛ لأن الحب بينهما قائم على فكرة وعلى رأى ، وفريدة لم تحبه لماله ولا لجماله ولا لشبابه ، ولكن لأنها رأت فيه كاتباً وطنياً له دوره فى المجتمع وله احترامه بين الناس ؛ فإن هى اقترنت به استعادت احترامها لنفسها واحترام الناس لها ، ذلك الاحترام الذى فقدته يوم أبلغت البوليس السياسى عن أحد جيرانها من الشبان فى مقابل جنيهين اثنين . ويخبرها عبد الغفار بالسر الأليم ، السر الذى يعريه من البطولة الزائفة التى يرتديها أمام الناس ؛ فعبد الغفار الكاتب الثورى والمثقف الشجاع هو الذى خر فى معركة بورسعيد ، وفر هارباً كالمرأة ، وتخلى عن رفاقه بما فيهم بدوى زميله فى الكفاح ؛ وإذا ببدوى هذا هو الشاب الذى وشت به فريدة ، ولم تتزوج من عبد الغفار إلا لتكفر عن خطئها وتمحو هذا العار .

وكنت أحب للكاتب أن يقف عند هذه الذروة الدرامية ، ويختم مسرحيته بهذا الإحساس التراجيدى ؛ ولكنه آثر أن يكون كاتباً من كتاب السينما المصرية ، الذين يضعون لقصصهم نهايات سعيدة ؛ فها هو عبد الغفار يحاول أن ينقذ حبه ، وأن يكفر عن خطئه فيتهيأ للسفر إلى بور سعيد ، وحتى لو لم تكن هناك حرب ، لأعلن هو الحرب من أجل أن يمحو هذا العار

المهم أن هذا هو أسعد ما يقال فى مضمون هذه المسرحية ، التى اختار لها الكاتب شكلاً غريباً بل عدة أشكال ؛ فهنا مسرحية فيها محاولة البحث عن مسرح تعبيرى حيث ينهار « الحائط الرابع » الذى أقامه الواقعيون ، وفيها محاولة القضاء على التفرقة العنصرية بين الشكل والمضمون بحيث يذوب أحدهما فى الآخر وتذوب معهما معطيات الدراما التقليدية ، وفيها أخيراً محاولة تقديم « العرض المتكامل » حيث الدراما والشعر والموسيقى والرقص والغناء كلها فى وحدة حية أو حياة واحدة .

أقول إن المسرحية فيها كل هذه الأشياء مجتمعة لأن الكاتب « مثقف » يريد أن يقول أشياء كثيرة ، ولأنه أيضاً «مسرحجى» يريد أن يستخدم أساليب كثيرة ؛ وتكون النتيجة هى الصدام المسلح بين المذاهب المسرحية المتعارضة ، والأساليب الدرامية غير المتجانسة مما يفقد النص وحدته الأصلية ، ويحيله إلى شتات من التركيبات الدرامية التى أتاحت الفرصة أمام المخرج جلال الشرقاوى ليأخذ راحته كما يحب ، ويستعرض عضلاته كما يشاء .

وقبل أن أنتقل إلى الاخراج ولواحقه ، أود أن أبدى للكاتب بعض الملاحظات ؛ أول هذه الملاحظات إصراره على استخدام لوحة « الجورنيكا » لبيكاسو فى ديكور المسرحية ، فإذا كانت المسرحية مصرية جواً ومكاناً ، موضوعاً وأشخاصاً ، فما هى العلاقة بين لوحة بيكاسو وبين المسرحية ؟ هل هى المقابلة بين العدوان الثلاثى على بورسعيد ، وبين تدمير النازى للمدن المفتوحة فى جورنيكا عاصمة مقاطعة الباسك بأسبانيا ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فلم لا يستخدم واحدة من اللوحات المصرية العديدة التى استوحاها أصحابها من حرب بورسعيد ؟ أو لم لا يستخدم من رموز مسرحيته نفسها ما يغنيه عن رموز لوحة بيكاسو ؟ . فالقط والفأر والكرباج يمكن استخدامها بأصالة بدلاً من البقرة والحصان والمصباح . ثانى هذه الملاحظات ، إلحاحه على تذكير المتفرج بأن أبطاله هم جماعة من المثقفين ، وأن الأزمة فى مسرحيته هى أزمة مثقفين ، وذلك باللجوء إلى الطريق الساذج المباشر ، وهو الزج بتعبيرات من قبيل البعد الرابع ، الوجود والعدم ، المعقول واللامعقول ، حصار جنكيزخان لمدينة بخارى ، فضلاً عن أسماء من قبيل فوكنر وهمنجواى وسارتر وأينشتاين . ثالث هذه الملاحظات تقليده لبعض الكتاب الغربيين من أمثال بيراندللو إذ يعمدون إلى ذكر مسرحياتهم عرضاً فى مجرى الحوار ، فعبد الغفار يدعو زوجته فريدة إلى مشاهدة مسرحية الحصار التى تصدع الدماغ . رابع

هذه الملاحظات قول الكاتب على لسان بطله على : « إن أولاد البلد ينهون أفراحهم بالقتال الذى يخلف لهم الحزن والظلام ، لأن أجدادهم لم يتركوا لهم إلا كتاب الموتى وموكب الأكفان » فهل هناك علاقة سببية بين الظاهرتين ؟ وهل هذا هو كل ما تركه الأجداد ؟. خامس هذه الملاحظات يدور حول بعض العبارات التى فقدت معناها فى زحمة الكلام ، فجاءت خالية من المعنى ؛ من ذلك مثلاقول مجاهد « إن أزمة الإنسان تعقدت » فهذه العبارة مرادفة تماماً لقولنا : « إن أزمة الإنسان تأزمت » .

قلت إن استخدام المؤلف لأكثر من أسلوب من الأساليب الدرامية المتعارضة ، فتح الطريق أمام المخرج لكى يستعرض مواهبه ، ولكى يظهر للمسئولين درايته التامة بفنون الموسيقى والباليه والرقص والغناء ، فضلاً عن التمثيل والإخراج ، مما أفقد العمل الفنى تجانسه ، وحال بين المخرج وبين إدراك النص ومعايشته والمحافظة على وحدته ، بل مما أدى إلى فصل النص عن الإخراج وكأنهما شيئان منفصلان كل منهما قائم بذاته . فإذا كان الأصل فى المسرحية – كل مسرحية – هو الحدث الذى يبدأ ويتطور حتى يصل إلى النهاية ، فإن كل ما لا يجئ مكثفاً للحدث، عاملاً على تطويره ، يعد دخيلاً على العمل وبالتالى غير مشروع .

هذه القاعدة الدرامية أغفلها المخرج إغفالاً فى فورة حماسته لإظهار مواهبه ؛ فكلما تطور الحدث خطوة أوقفه المخرج بإدخال رقصة تعبيرية أو رقصة غنائية أو مقطوعة موسيقية والنتيجة

بالطبع هى إطفاء انفعال المتفرج بالحدث ، وتعطيله عن متابعة الخط الدرامى . . . فما أن نفرغ من مشهد مصارعى الثيران فى المنظر الأول ، حتى نصطدم برقصة الشرطى التعبيرية بين المنظرين ، ثم برقصة بائعات اليانصيب الغنائية فى المنظر الثانى ، ثم بمقطوعة الناى الموسيقية فى الفصل الثالث ؛ هذا إلى جانب النقلات الموسيقية المتنافرة من موسيقى سيمفونية ، إلى موسيقى شعبية ، إلى موسيقى الجاز ، إلى أى موسيقى !

والحقيقة أن مسرحية « الحصار » تكشف لنا أكثر ما تكشف عن أن موهبة جلال الشرقاوى الحقيقية فى التمثيل تفوق بكثير موهبته فى الإخراج . والكلام عن التمثيل يقودنا بالطبع إلى الإشادة بأداء سعد أردش لدور «على» المثقف اللامنتمى الذى يمثل جيلاً بأسره ، والذى فقد إيمانه بالأشياء لأن كل شىء أصبح داخلاً فى كل شىء ؛ لقد استطاع سعد أردش بحق أن يجسد دوره ذلك التجسيد التراجيدى الرائع الذى أكسب الدور نفسه بعداً فنياً جديداً ، وإلى الإشادة أيضاً بأداء سميحة أيوب لدور « فريدة » فقد حافظت على مستواها الطبيعى فى الأداء دون أن تنقص عنه ولكن دون أن تعلو عليه ؛ صحيح أن أداءها كان يتأرجح بين القوة والضعف ، بين الليونة والعنف ، بين التعبير بالجسد والتعبير بالوجه ، ولكن الصحيح أيضاً أنها لم تف الوفاء الكامل بكافة أبعاد الدور ، وبخاصة فى مواقفها أمام الممثل الكبير محمد الطوخى الذى كان رائعاً بحق ، وبخاصة فى مواقف الصمت التى كان يجيد إلقائها ، فضلاً عن مواقف الصراع التى كان يفجر فيها طاقاته التمثيلية الخلاقة .

قلنا ونقول إن الفنان — أى فنان — غالباً ما يمر بمرحلتين : المرحلة الأولى هى مرحلة التعبير ، والمرحلة الأخرى هى مرحلة التصوير . فى المرحلة الأولى يعلن الكاتب عن وجوده ، وفى المرحلة الثانية يثبت الكاتب وجوده . المرحلة الأولى معيار الصواب فيها هو الصدق ، ومعيار الصواب فى المرحلة الثانية هو الخلق : فالكاتب بعد أن يقول ما عنده ، لا بد له من أن يستدير ليقول ما عند الآخرين ، بعد أن يعبر عن نفسه بنوع من إرادة الصدق ، يتجه إلى تصوير غيره بنوع من القدرة على الخلق ؛ فهو هناك يستمد من تجاربه الحية وخبراته الوجودية ، وهو هنا يستمد من ثقافته العريضة واطلاعه العميق .

ويصدق هذا الكلام على سعد الدين وهبه صدقه على كل فنان ؛ فلقد اجتاز هذا الكاتب مرحلته الأولى بنجاح كبير بل بنجاح غير عادى ،

ولا تزال فى الآذان كلمات دافئة من مسرحياته الثلاث الأولى « المحروسة » و « السبنسة » و « كوبرى الناموس » التى تؤلف فيما بينها « ثلاثية ريفية » أشبه بسيمفونية متكاملة الأجزاء رغم ضعف الحركة الثانية . وسبب ذلك أن الكاتب فى هذه المرحلة صدر عن خبراته الوجودية بعد أن مزجها بموهبته الفنية ، فوضعنا أمام عمل ناجح يعبر عن « الذات » من ناحية، ويتمثل فيه التكامل الفنى من ناحية أخرى . ولكن الكاتب بعد أن قال كل ما عنده ، كان لا بد له أن يصفى هذه المرحلة لينتقل إلى المرحلة الأخرى . ولكن المرحلة الجديدة لا تكفى فيها الموهبة ، لأنه إذا كان النجاح فى حالة تأكيد الموهبة مرهوناً بالتجربة ، فهو فى حالة تأكيد الفن مرهون بالثقافة . فهل نجح سعد الدين وهبه فى تأكيد فنه ؟ «سكة السلامة» تقول « لا » ، و « بير السلم» تقول « ليس بعد » ؛ والواقع أن سعد الدين وهبه عند ما حاول أن يعبر « كوبرى الناموس » ليتجه إلى « سكة السلامة » وقع فى « بير السلم » ! .

فهنا مسرحية يستخف فيها كاتبها بكل مواصفات المسرح التقليدى ، وبكل المقومات التى من شأنها إذا اجتمعت فى عمل فنى كان لزاماً علينا أن نطلق عليه صفة « الدرامى » . ومواصفات المسرح التقليدى من حق كل إنسان أن يثور عليها ، ولكن ليس من حق أحد أن يستخف بها ؛ فالاستخفاف شىء والثورة شىء آخر .. الثورة ليس معناها هدم الأصول المتعارف عليها ، ولكن معناها استبدالها بأصول أخرى جديدة ، أو استغراقها بحيث تصبح

جزءاً من قانون أعم . فثورة إينشتين على نيوتن ليس معناها إلغاء قانون الجاذبية ، ولكن اعتباره جزءاً من قانون أعم هو قانون النسبية العامة . وثورة شكسبير على أرسطو ليس معناها إلغاء قانون الوحدات الثلاث ، ولكن استبداله بقانون أرحب هو وحدة الحدث فى أكثر من مكان وعلى امتداد الزمان . والسريالية ليس معناها إلغاء الواقعية ، ولكن معناها العلاء على الواقع لا بتقديم ما يشبهه ويحاكيه ولكن بتقديم مايعادله ويوازيه . واللامعقول ليس معناه إلغاء المعقول ، ولكن معناه التعبير عن اللامعقول بطريقة تتجانس معه وتكون هى الأخرى طريقة لامعقولة . ولكن كاتبنا سعد الدين وهبة عندما يستخف بكل مواصفات المسرح المتعارف عليه ... يستبدلها بماذا ؟ بلاشىء ... أو على حد تعبير أحد أبطال هذه المسرحية « بطريقتنا المعهودة فى التأليف والتمثيل والإخراج ... طريقة « خليها على الله » .

والظاهرة الأخرى التى تثيرها مسرحية « بير السلم » هى ظاهرة « التأثر » أو « الأخذ » عن غيرها من المسرحيات . ولا خلاف فى أن من حق الكاتب أن يفيد من تجارب الآخرين ، بل إن المسرحية الحقيقية هى تلك التى تنجح فى الإفادة من كل ما تنطوى عليه «ثقافة الإنسانية الدرامية » ، ولكن أن تتردد فى مسرحيتك « أصداء » الكثير من المسرحيات شىء وأن تضع فيها « أشياء » من مسرحيات الآخرين شىء آخر ، الحالة الأولى هى التأثر المشروع والأخرى هى الأخذ غير المشروع . وهكذا يمكننا ببساطة

أن نضع أيدينا فى مسرحية « بير السلم » على الكثير مما عرفناه فى مسرحيات أخرى ، فهنا « أشياء » ولا أقول « أصداء » من الكترا لسوفوكليس ، وأنتيجونى لجان أنوى ، ومشهد من الجسر لآرثر ميللر ، وقطة فوق سطح صفيح ساخن لتينسى وليامز ، والفرافير ليوسف إدريس ، وسكة السلامة لمؤلف بير السلم ... وتسأل لماذا لجأ الكاتب إلى هذا كله ؟ ويجىء لك الجواب . . . ليرضى كل الاتجاهات !

والآن ... وبعد أن وقفنا على هذه الركائز المحورية التى لابد لنا منها لتقويم المسرحية نسأل . . . ماذا تقول بير السلم أو بالأحرى ماذا يحدث فى بير السلم ؟

لا شىء يحدث ... لا شىء يحدث على الإطلاق لأن المسرحية بلا حدث أو أن الحدث فيها يبدأ وينتهى فى الفصل الأول ، وما الفصلان الثانى والثالث إلا تكرار لكل ماسبق أن قيل . فنحن هنا أمام موتيفات درامية متناثرة تلف وتدور حول بؤرة الحدث الدرامى ، بدلاً من أن تنميه وتطوره وتصل به إلى الذروة . فالشبراوى الكبير رجل ثرى عنده بيت وأطيان ... أصيب بالشلل ففقد القدرة على الحركة والقدرة على الكلام ، ولكنه لم يفقد القدرة على سماع ما يقال عنه ، والإحساس بما يدور حوله ؛ وما يقال عنه كثير وما يدور حوله أكثر ... ابنه الكبير « حسن » استولى على الثروة وراح يشبع حرمانات القديمة ... يغدق على من يقف معه ويقتر على من يقف فى طريقه ، هكذا أعطى أمه « فريدة » بسخاء وتركها تتحكم

وتخرج كما تريد ، بل تغافل عن علاقتها مع « نظيف » محامى الأسرة وخطيب ابنتها عزيزة . وأعطى أخاه « سامى » الحاصل على الدكتوراه مرتباً شهرياً ، ووفر له الزوجة الممتلئة والكتب الكثيرة . وعمه « على » وزوجته « حفيظة » اللذان جاءا من القرية ليحضرا الغنيمة اشترى سكوتهما بأشهى أنواع الطعام ، وأفخر أنواع الثياب . ومحمد أبو فرقلة ناظر الزراعة اشترى ذمته لكى يزور الحسابات ، فالخمسون تصبح مائة والمائة تصبح مائتين . وحتى « فرج » خادم الأسرة العجوز أغدق عليه لكيلا يسمع منه غير كلمة حاضر ، أما أخوه الصغير « مصطفى » فلأنه يحب أباه أرسله إلى إحدى المصحات العقلية ، وأما أخته « عزيزة » فلأنها أكثر تعلقاً بأبيها ولأنها الطرف المقابل له فى القوة والشخصية فقد أبقاها فى البيت ... فى بير السلم ... تحت قدمى أبيها الكسيح . وعلى لحظة من أروع اللحظات الدرامية ، لحظة خروج أفراد الأسرة لحضور إحدى الحفلات الساهرة ، تطلع عزيزة من بير السلم ... من عند أبيها لتخبرهم بأن المريض سيشفى ... سيتحرك ويتكلم ويحاسب كل فرد على مافعل وقال .

وهنا يتقدم الحدث خطوة واحدة إلى الأمام ، إذ يلتف أفراد الأسرة حول النبأ الحزين ليتأكدوا من صحته أو من خطئه ، من إمكانه أو استحالته ، فهم يسألون عم فرج ويلحون فى السؤال : هل صحيح ما قالته عزيزة ؟ هل صحيح أنه ناداها وسمعت صوته وسمعه فرج ؟ وعلى السؤال الحائر فى صدر

الأسرة واليقين الرابض فى قلب عزيزة يسدل ستار الفصل الأول، وعزيزة تسرع إلى بير السلم مستجيبة لصوت أبيها ، تاركة أفراد الأسرة فى آلاف « الهلات » التى لا يجدون لها جواباً .

وهكذا نرى الكاتب فى الفصل الأول يبهرك بموهبته الفنية فى الوقت الذى تضيع فيه خيوط الحبكة المسرحية فى الفصلين التاليين ، فبدلاً من أن يرفع ستار الفصل الثانى عن المأزق نفسه ، وعن الممثلين وهم فى قلب المأزق مما يساعد اللحظة الدرامية على الارتفاع إلى مستوى الحدث ، والحدث نفسه على النمو والتطور ، رفع الستار عن اجتماع خاطف لأفراد الأسرة لا يقدم الحدث خطوة واحدة إلى الأمام ، لأنه سرعان ما ينفض لنجد أنفسنا بعد ذلك أمام موتيفات درامية بعضها له علاقة ما بالمسرحية، والبعض الآخر لا علاقة له بالمسرحية على الإطلاق . فاللقاء بين نظيف وعزيزة كان يمكن أن يثمر فى تطوير الحدث ، لأنه لقاء درامى كل منهما يقرر فيه مصيره على ضوء شفاء الشبراوى الكبير ، فعزيزة تربط زواجها بشفاء الشبراوى ، ونظيف لا يرحب بشفائه لأن ما يهمه فى الزواج هو نصيب خطيبته فى التركة . ولكن المؤلف سرعان ما يجهض هذا اللقاء الخصب بلقاء آخر لا علاقة له بالحدث المسرحى على الإطلاق ، هو لقاء على الشبراوى وزوجته حفيظة مع محمد أبو فرقلة ناظر الزراعة .. حفيظة تسأله عن حكاية الهدهد الذى أحضره لها من العزبة لتحضر به العفاريت فسمعت به عزيزة ، وعلى يسأله عن حكاية الوصفة

البلدى التى أحضرها له من كفر شبين لكى تساعده على إنجاب الأولاد ، وينتهى هذا اللقاء الملىء بالنكت والقفشات بلا شىء لنجد أنفسنا أمام لقاء درامى كان يمكن أن يثمر هو الآخر فى تطوير الحدث لو أنه ارتبط باللقاء الأول مباشرة ، ولم يجهضه المؤلف باللقاء الذى تلاه ، ذلك هو لقاء فريدة زوجة الشبراوى مع نظيف خطيب عزيزة فى غرفة نوم الزوجة ، هو يغريها بخيانة زوجها وأخذ نصيبها من التركة والفرار معه ، وهى تبادله الغرام وتشكو له تباريح الهوى ، وعلى مشهد الخيانة والإغراء تدخل عزيزة ، وبدخولها تكتمل عناصر أروع موقف درامى فى المسرحية ، إنه موقف الصراع بين عزيزة الوفية لأبيها وفريدة الخائنة لزوجها «خيانة لو اتقسمت على الناس كلها . كانت كل واحدة قتلت جوزها . وكل ابن قتل أبوه . وكل أب رمى ولاده فى البحر . خيانة راجل عاجز مشاول . وخيانة بنت عايشة مع العاجز المشلول» إنه الموقف الذى يذكرنا بإلكترا فى ملاحاتها المشهورة مع أمها كليتمنسترا بعد مقتل زوجها أجاممنون .

ومرة أخرى يعود المؤلف فيطفىء وهج هذا الموقف . ويجهض فيه جرثومة النماء ، عندما يعاوده الحنين إلى استجداء ضحكات الجمهور ؛ فيطالعنا «بنمرة» لزجة بين الدكتور سامى العاكف على القراءة والمصاب بعقدة المثقفين ، وبين زوجته مديحة الباحثة عن الارتواء الجنسى والحريصة على إنجاب الأطفال. هى تتأوه وتدعوه إلى الفراش ، وهو يصدها ويتشاغل عنها

بالكتاب ، كل هذا فى غرفة النوم وعلى نحو يذكرنا بالموقف الدرامى المشهور بين القطة «ماجى» وزوجها « بيرك » فى مسرحية تينسى وليامز . المهم أن هذا المشهد ينتهى بلا شىء أو يفضى إلى لا شىء ، لنجد أنفسنا فجأة أمام المشهد الأخير الذى ينهى به المؤلف فصله الثانى ؛ مشهد « فرج » الخادم العجوز الذى يحاول أن يغتال سيده بعد أن أوعز إليه أفراد الأسرة ، باعتباره الشخص الوحيد الذى لا يقول إلا كلمة « حاضر » ، ويقع منه « المقص » سلاح الجريمة ، فتراه عزيزة وتكتشف المؤامرة . وعلى مشهد من الجميع يعترف فرج بأنهم جميعاً هم الذين أعطوه المقص ، وعلى بكائه وانهياره يسدل ستار الفصل الثانى .

وهكذا نرى أن الفصل الثانى يعيش عالة على الفصل الأول ، لأن الكاتب يلف ويدور حول الحدث الذى كان قد بدأ وانتهى ، وكلما تقدمت المسرحية خطوة إلى الأمام أعادها الكاتب إلى بؤرة الحدث ، وجعلنا نتنقل معه فى موتيفات ثنائية بعضها لا داعى له على الإطلاق ، إلا أن يكون الداعى هو تشغيل الممثلين الذين فصلت لهم الأدوار تفصيلاً ، مما أعطاهم فرصة الإحساس بأنفسهم أكثر من إحساسهم بالحدث ، بل فرصة الإحساس بجمهورهم أكثر من الإحساس بالمؤلف ، خاصة أنهم ليسوا مجرد ممثلين عاديين بل هم عمالقة المسرح القومى ، كل منهم له اسمه وكل منهم له جمهوره .

فإذا انتقلنا إلى الفصل الثالث وجدنا أنفسنا أمام استطرادات من نوع جديد ، فالأطباء العشرة الذين كشفوا على «الشبراوى» لم ينتهوا إلى قرار حاسم بشأن كلامه أو عدم كلامه . . بشأن قيامه أو عدم قيامه ، وبذلك يظل أفراد الأسرة فى نفس الحلقة المفرغة وعلى شفاههم آلاف « الهلات » ، وتظل عزيزة تدخل وتخرج من بير السلم وهى تنذرهم بأنه سيتكلم ويتحرك ويحاسب كل فرد على ما قدمت يداه . التقدم الوحيد الذى كان يمكن أن يحدث فى هذا الفصل هو رجوع مصطفى ؛ ولكن مصطفى بدلاً من أن يتقدم بنا خطوة واحدة إلى الأمام ، يعود إلى الوراء عشرات الخطوات ، فعندما يدخل لرؤية أبيه فى بير السلم يعود ليقول لنا إن أباه غير موجود ! وفجأة نجد أنفسنا أمام معاملين للارتباط بدلاً من معامل واحد ، هذا المعامل الجديد هو وجود الشبراوى أو عدم وجوده بدلاً من كلامه أو عدم كلامه ، وهكذا مزق الكاتب وحدة الحدث الأصلى أروع تمزيق ، بدلاً من يعمقه أو يطوره أو يكسبه بعداً درامياً جديداً .

كل ذلك من أجل موقف يشبه فى كثير من الوجوه ما حدث فى « سكة السلامة » عندما استولت « سوسو الأرتيست » على مفتاح العربة ، وفرضت سيطرتها على جميع الركاب ، وحاكمتهم واحداً وراء الآخر ؛ فها هى عزيزة تتحداهم فرداً فرداً أن يدخلوا « بير السلم » ليروا إن كان الشبراوى موجوداً أو غير موجود ، وتكون النتيجة أن يخمل كل منهم من هذه المواجهة ، فيلوذ إما

بالصمت أو بالفرار . المهم أن هذا المأزق ينتهى بإصابة فريدة زوجة الشبراوى بأزمة قلبية تفقد على إثرها الحياة ، وكأن مجىء مصطفى الذى انتظرته عزيزة طويلاً ليقف إلى جوارها من أجل أبيها ، منتقماً من أمها ومن باقى أفراد الأسرة يذكرنا من جديد بإلكترا التى ظلت تنتظر عودة أخيها أورست لينتقم لها من أمهما كليتمنسترا .

ولكن مسرحية بير السلم تنتهى نهاية غريبة وغير متوقعة ، فإلى الآن وحتى قرب نهاية المسرحية والحدث يأخذ صورة صراع بين الأخلاقية واللااخلاقية .. بين عزيزة التى تضحى بكل شىء من أجل الوقوف إلى جوار أبيها ، وبين باقى أفراد الأسرة الذين يجدون فى مرض الشبراوى فرصة لتقسيم التركة والاستمتاع بكل ملذات الحياة . ولكن الصراع فى نهاية المسرحية يأخذ وجهة جديدة، إذ هو صراع ميتافيزيقى بين الوهم والحقيقة ، أو بين الحلم والواقع أو بين العقل والجنون ؛ فها هى عزيزة تبدو فى صورة الواهمة وهم على حق ، فى صورة المجنونة وهم العقلاء ، إنها تدور وحدها فى الحجرة صارخة : « موش ممكن .. موش ممكن يكون كل ده وهم . صحيح ياحسن أنا كنت فى وهم؟». وتسألنى كيف جاءت هذه النهاية غير المبررة ؟ كيف حدث هذا التحول غير المتوقع ؟ فأقول لك لا أدرى .

تبقى كلمة أخيرة تقال عن الراوى الذى استخدمه الكاتب فى هذه المسرحية ، ان شخصية الراوى فى المسرح الحديث هى

البديل المعاصر لدور الكورس فى المسرح الإغريقى القديم ، هكذا استخدمه آرثر ميللر فى مسرحية « مشهد من الجسر » ليعلق على الأحداث ، فيقول مالا يمكن أن يقال ، ويروى مالا يمكن أن يقع . إنه ضمير الكاتب وضمير الجمهور ، ومهمته أجل وأسمى من أن تكون ثرثرة فوق المسرح ، كما حدث فى هذه المسرحية .. فالراوى هنا «نازل» تنكيت وقفشات، ونقد للأوضاع الاجتماعية ، وتعليق على الأحداث السياسية ، وأخيراً دردشة مع الجمهور على نحو يذكرنا بشخصية «الفرفور» فى مسرحية يوسف إدريس ، الجديد هنا هو تسجيلات أم كلثوم التى نسمع منها مقاطع تتخلل كلام « الراوى » دون أن يكون لها دخل يذكر فى تقويم المسرحية . وكنت أحب لدور الراوى الذى يستخدم لأول مرة فى مسرحنا العربى الحديث أن يعطى انطباعاً أكثر أهمية وأكثر جدية ، وكنت أحب كذلك أن يقتصر ظهوره على أول المسرحية فيما يشبه « البرولوج » ليقدم الأحداث ، ثم فى نهاية المسرحية فيما يشبه « الإبيلوج » ليعقب على الأحداث ، وذلك بدلاً من ظهوره الروتينى فى مطلع كل فصل ليثرثر على المسرح ، ونسيانه تماماً من المؤلف فى نهاية المسرحية .

أما عن الإخراج فعلى الرغم من الجهد الكبير الذى بذله سعد أردش فى ترميم الكثير من ثقوب المسرحية ، إلا أنك منذ اللحظة الأولى تحس « باللاتجانس » بين اتجاه المؤلف وأسلوب المخرج ؛ فالمسرحية واقعية فاقعة على الرغم من نهايتها الميتافيزيقية ، أسرة مكونة من عدة أفراد أصيب عائلهم بالشلل ، فاستولى الإبن

الأكبر على الثروة يغدق منها على من يقف معه ، ويقتر منها على من يقف فى طريقه ، وهكذا على أحد طرفى قوس الطيف المسرحى توجد الثروة ممثلة فى شخص حسن ، وعلى الطرف الآخر توجد السلطة ممثلة فى شخص عزيزة . ولكن المخرج آثر أن يستقبل خيوط هذه الأيمة الدرامية التى كان لابد لها أن تتعقد حتى تستحيل إلى صراع ، والصراع إلى ملاحاة ، والملاحاة إلى مأساة يحسها الممثلون فضلاً عن الجمهور ، آثر أن يستقبلها بتفسير شاعرى خالص ، يرفع على حد تعبيره « من قدر شعر هذا الشاعر المسرحى » !

ومن هنا كانت التشكيلات الجمالية الرائعة التى استعان المخرج فى رسمها بثقافته فى الفن التشكيلى ، والتى غلب عليها طابع الوحدات الثنائية .. فالثنائى المؤلف من عم على وزوجته حفيظة يقابله الثنائى المؤلف من الدكتور سامى وزوجته مديحة . والثنائى المؤلف من فريدة زوجة الشبراوى ونظيف محامى الأسرة ، يقابله الثنائى المؤلف من حسن الإبن الأكبر ومحمد أبو فرقلة ناظر الزراعة . وفى أمامية اللوحة توجد عزيزة بشخصيتها الصاروخية والتى لا تقول إلا « لا » ، وفى خلفية اللوحة يوجد عم فرج بشخصيته الباهتة والذى لا يقول إلا « حاضر » .

ومن أجل المحافظة على هذه التكوينات الاستاطيقية البارعة كثيراً ما جنى المخرج على الحركة المسرحية فى الدخول والخروج ، فأحياناً يدور الحوار بين الوحدة الثنائية رغم صمت باقى الوحدات كما فى حالة على الشبراوى وزوجته

حفيظة قرب نهاية الفصل الثالث ، وأحياناً يتم الحوار بين قطبى الوحدة الثنائية وكل منهما عند أحد طرفى المسرح كما فى حالة حسن وأبو فرقلة فى المشهد الثالث من الفصل الثانى ، وأحياناً فى عمق المسرح الأيسر كما فى لقاء فريدة ونظيف فى المشهد الثانى من الفصل الثانى ، وأحياناً فى عمق المسرح الأيمن كما فى لقاء سامى ومديحة فى المشهد الرابع من الفصل الثانى ، ومن هنا كان الديكور بأبعاده الكثيرة ووحداته الأساسية وفياً لرؤية المخرج كل الوفاء .

وعموماً استطاعت ثقافة المخرج التى طغت على فنيته ، أن تتكافأ مع فنية الكاتب الذى لم تسعفه ثقافته ، مما نتج عنه عمل فنى فيه الكثير من التكميل ولا أقول من التكامل .

يبقى أخيراً الممثلون الذين تفوقوا جميعاً فى التمثيل ولا أقول فى أداء الأدوار ، فى طليعتهم أمينة رزق وحسن البارودى اللذين استطاعا بحق أن يجددا شبابهما الفنى فى هذه المسرحية .. هى فى دور فريدة وهو فى دور فرج ، بل لقد استطاع البارودى أن يكون فتى المسرحية الأول إن جاز هذا التعبير .

واستطاعت سميحة أيوب أن تقدم شخصية عزيزة كأروع ما يكون التقديم ، على الرغم مما فى هذه الشخصية من تعاريج على امتداد المسرحية ، وغموض قرب النهاية ؛ ولم تكتف بأن تكون مركز الثقل فى المسرحية كلها بل كانت أقرب إلى المايسترو الذى ينظم حركة الآخرين . بعدها يجئ توفيق الدقن

الممثل الداهية الذى قام بدور حسن بحيوية وطلاقة يستحقان الإعجاب . ثم شفيق نور الدين الذى يحافظ دائماً على لياقته الفنية فى كل دور أداه حتى الآن ، فكان رائعاً ومروءاً يحق فى دور على الشبراوى . ثم أحمد الجزيرى فى دور محمد أبو فرقلة، لقد أثبت هذا الممثل فى هذا الدرر وفيما سبقه من أدوار ريفية قدرته غير العادية على الإمساك بمثل هذه الأدوار .

أما عبد السلام محمد العملاق الصغير الذى يحتفظ فى أعماقه بقدرة رهيبة على التشكل المسرحى ، فقد استطاع بدور الراوى على الرغم مما فيه من ثرثرة ، أن يضيف نصراً جديداً إلى رصيده من الانتصارات الفنية ، وأما عبد الرحمن أبو زهرة فلم يكن فى أسعد حالاته بأداء دور الدكتور سامى ، ويظهر أن دور الفتى المثقف ليس هو الدور الذى يفجر طاقاته الوفيرة . ولا يفوتنا أن نحيى عود الأمل الأخضر النابت على خشبة المسرح ، الممثل الناشئ محمد عنانى الذى يبشر بحصاد تمثيلى وفير .

لماذا الندم وليس الذباب ؟

باريس سنة ١٩٤٣ يا لها من ذكريات !

عساكر الاحتلال النازى تجوب الشوارع والطرقات، والناس فى بيوتهم لا يتكلمون إلا همساً ، وكلمة قالها بائع كتب على نهر السين أدت إلى رميه بالرصاص ؛ فقد أطلقت حكومة فيشى ذبابها فى كل مكان ، وكست المدينة بسحابة من الندم وزعتها بالعدل على جميع المواطنين ، أما سارتر .. چان بول سارتر ذلك الفيلسوف التائه فى ملكوت الفكر ، الذى خرج حديثاً من الأسر معتل الصحة منهوك القوى ، فلا خوف منه على الإطلاق ، لذلك سمحوا له أن يكتب مسرحية ، وأن تعرض مسرحيته على الناس ؛ ولم يخطر على بال المحتل الغاصب مدى ما للفكر الدرامى من خطر ، لم يخطر على باله أنه إنما يساعد على فقدانه المعركة بسماحه بعرض مثل هذه المسرحية .

نعم فقد استطاع الفيلسوف أن يدير المعركة بحكمة ودهاء ، استطاع أن يجعل من مسرحيته لغماً ينفجر فى جوف حكومة النازى، ومنشوراً ثورياً يوزع على جميع أهالى باريس . وما أن يسدل الستار حتى تنطلق فى طول البلاد وعرضها نغمة جديدة، تهيب بالإنسان الفرنسى أن يخلع رداء الندم ، ويتخلص من الذباب ؛ أن يعتنق الحرية ، ويعمل على التحرر ؛ أن يردد فرحة البطل الوجودى أورست إذ يلتقى بأخته الكترا بعد غيبة خمسة عشر عاماً ، لأنها فى الحقيقة فرحة الكاتب سارتر إذ يعود من الأسر ليرتمى على صدر معبودته باريس : « لقد ولى الليل ، وهذا مطلع الفجر ، ونحن حران يا اليكترا . يلوح لى أنى وهبتك الميلاد ، وأنى لم أولد إلا معك ، إنى أحبك وأنت لى . بالأمس كنت وحيداً واليوم أنت لى . لقد ضاعف الدم توثيق عرانا . لأننا من دم واحد وقد أرقنا دماً » .

ولكن ما الذى يقوله سارتر فى مسرحيته هذه ؟ .

يقول ما خلاصته إن الحرية هى الشىء الذى لا نملك معه الحرية فى أن نتخلى عنه ، لأن الحرية هى الشىء الذى كتب علينا أن نحياه . وإنه إذا اصطدمت الحرية بالعائق تحولت إلى قيمة ، بحيث لا يكفى الإنسان أن يهتف باسم الحرية لكى يكون حراً ، بل لا بد له من أن يعمل على التحرر بالفعل .

ولكن الكاتب لم يقل كلماته هذه صراحة وإلا لما قالها أصلاً ، وإنما عمد إلى الأسطورة الإغريقية القديمة يدس فيها أفكاره ؛

ويهرب عن طريقها أقواله ، ويتسرب منها إلى أغوار الإنسان الفرنسى المعاصر ، ليلقنه ما يجب عليه أن يعمله من أجل مقاومة العدو .

وهكذا جاءت « الذباب » مسرحية فى ثلاثة فصول ، تدور حوادثها حول أورست وأخته الكترا والإله جوبيتر . ويشرح لنا سارتر طبيعة الموقف الدرامى فى الفصل الأول ، فها هو أورست الذى تربى خارج موطنه أرجوس يعود إليه فجأة بصحبة مربية ، يعود إليه شاباً مكتمل الفتوة، حراً من كل عبودية وكل اعتقاد . . لا أهل ولا وطن ولا دين ولا مهنة . ولكنه يعود ليجد أهل أرجوس ملطخين بالندم ، متشحين بالعار ، يأخذون أنفسهم بكل قسوة وصرامة ، تكفيراً عن خطيئتهم فى قتل والده أجاممنون ، الملك الراحل الذى قتلته زوجته كليتمنسترا بيد عشيقها إيجست ، الذى نصب نفسه ملكاً على أهل أرجوس ، وراح يعمل على كسب محبة الشعب بتزعمه طقوس التكفير .

فالفصل الأول إذن يعدنا لطقوس الاحتفال بالذكرى السنوية لجريمة القتل ، وفيه نتبين مجرى تيارين من الخصومة والعداء . . أحدهما بين الكترا والملكين وهو قديم ومرير ، والثانى بين جوبيتر وأورست وهو لا يزال بعد جنيناً . والذى يؤكده سارتر فى هذا الفصل أن أورست لا يبدو بمظهر من يود الانتقام لأبيه، بل يبدو بمظهر من لم يعد يعنى فى قليل أو كثير بشئون أرجوس، فهو هادىء متزن يميل إلى ترك شئون الموتى للموتى : « ولكن

ماذا ؟ ما لهؤلاء القوم ومالى ؟ ولم أشهد ميلاد طفل من أطفالهم ، ولم أشارك فى زفاف بناتهم ، ولست أشاطرهم ندمهم ، ولا أعرف إسماً لواحد منهم . إن الحق ما قال ذو اللحية : على الملك أن يساهم مع رعاياه فى عين الذكريات ، فلنخل سبيلهم أيها الرجل الطيب ، ولننطلق إلى سبيلنا على أطراف الأصابع » .

والفصل الثانى يشتمل على منظرين رائعين . . الأول لطقوس التوبة والتكفير ، وفيه نرى إيجست يزمع أن يطلق أرواح الموتى من العالم السفلى ، ويسمح لهم أن يغشوا مساكنهم ومنتدياتهم ، مثل ما كانوا يفعلون فى حياتهم الأولى لليلة واحدة فقط ، يعودون بعدها إلى عالم الموتى . وإذا بإلكترا تقبل فى ثياب بيضاء متحدية ما أمر الملك بإقامته من طقوس وشعائر ، وترقص أمام الناس حرة النفس طليقة الذراعين معلنة أنها لن تكف عن الرقص إلا إذا رأت من الأرباب ما ينم عن عدم رضاهم عن رقصها . وهنا يتقدم جوبيتر مقسماً أن يعصف بغرورها ، فيرسل البرق والرعد ، ويطلق الذباب كأنه السحب السوداء . ولكن الكترا كانت قد حركت فى نفس أورست أعمق الانفعالات ، فما أن ينتهى الحفل حتى يكشف لها عن شخصيته ، فيذهبان سوياً ليرسما خطة الانتقام من الملك والملكة .

ويكشف لنا المنظر الثانى عن جانب من القصر ، حيث نرى جوبيتر يحذر ايجست بعد أن سمع الحديث الذى دار بين أورست وإلكترا . وتتجلى فلسفة الحرية عند سارتر فى الحوار الذى

يدور بين كبير الآلهة وبين ملك أهل أرجوس ؛ فالإثنان يريدان أن يغسلا أيديهما من الإثم ، وأن يطهرا نفسيهما من الندم ، ولكنهما مهما فعلا فستظل أيديهما ملطخة بالدماء ، فها هو جوبيتر يعترف : « كلانا يسعى إلى أن يسود النظام ، أنت فى أرجوس وأنا فى العالم ، والسر الذى يوقر قلبى هو عين السر الذى يوقر قلبك .. ذلك أن الناس أحرار ، أحرار يا إيجست .أنت تعلم وهم لا يعلمون » .

ولكن الملك كانت قد أثقلت ضميره الخطيئة ، وسئم التوبة والتكفير بل سئم الحياة نفسها ، فلم يعد يهتم بالدفاع عن نفسه ، وما هو إلا أن ينصرف جوبيتر حتى يسرع أورست إلى الملك فيقتله ، ثم يهرع إلى أمه الملكة فيقتلها هى الأخرى ، ويعود إلى أخته يردد صيحة البطل الوجودى الجديد : « إنى حر يا اليكترا . . انقضت على الحرية انقضاض الصاعقة » .

وترتفع ستار الفصل الثالث عن أورست والكترا نائمين فى معبد أبوللو عند قدمى التمثال ، بينما التفت حولهما الإيرنيات خادمات الجحيم ، التفت حولهما فى دائرة كأنها سرب من مالك الحزين . وهنا يصل جوبيتر فيعرض عليهما أن يحميهما من الجمهور الغاضب الذى ينتظرهما عند باب المعبد ، ويضمن لهما ارتقاء عرش أبويهما . وكانت الكترا قد هزها مقتل أمها هزاً عنيفاً فرضخت لكلمات جوبيتروترغيبه ، أما أورستفرفض الإذعان له . وأمام رفض أورست يأمر جوبيتر جدران المعبد

أن تنشق ليطلعه على معجزاته وعلى ما له من سلطان . ولكن ذلك كله لايزحزح أورست عن موقفه ، فيدور بين البطل الوجودى وبين كبير الآلهة أروع وأعمق ما فى المسرحية من حوار، لأنه الحوار الذى نخرج منه بعصارة فلسفة سارتر فى الحرية :—

أورست : أنت ملك الآلهة يا جوبيتر ، وملك الصخور والكواكب ، وملك الأمواج فى كل البحار . ولكن لست ملك الإنسان .

جوبيتر : لست مليكك أنت أيتها الدودة الخالية من كل فطنة . ولكن من ذا الذى خلقك ؟

أورست : أنت . . ولكن كان يجب ألا تخلقنى حراً .

جوبيتر : أنما وهبتك الحرية لخدمتى .

أورست : هذا جائز ولكنها انقلبت ضدك ، ولا حيلة لى ولا لك فى ذلك .

جوبيتر : وأخيراً هذا هو عذرك .

أورست : لست معتذراً .

جوبيتر : أهذا حق ؟ أتعرف أن هذه الحرية التى تزعم أنك عبد لها تشبه كل الشبه أن تكون اعتذاراً ؟

أورست : لست السيد ولا العبد ، وإنما أنا الحرية .

فإذا كان الإنسان حراً هكذا ، وكان يجب ألا يصدر فى أفعاله إلا عن الحرية ، فها هو أورست وقد فرغ من كلامه يسارع إلى مواجهة الجماهير فى جرأة وشجاعة ، ليخبرهم بأنهم

فى حل من كل الالتزامات التى فرضت عليهم جزاء جرمهم ، وبأنه وحده سيحمل عن المدينة كلها خطيئة قتل والده الملك . وتفسير ذلك وجودياً أن الحرية التى عناها أورست بقوله : « ذاتى حريتى » إنما تتألف من سيطرته على دخيله نفسه ومن معرفته لنفسه فى وقت واحد ، وهاتان هما الدعامتان اللتان ترتبت عليهما المطالبة بالحرية السياسية فى صورة التحرر من المستعمر الغاصب .

وبعد أن يعفى أورست الناس من هذا الإثم ليضعه على كاهله هو ، يتلاشى الندم ويموت الذباب ؛ لأن حياة جديدة أشرقت فى الضفة الأخرى من النهر ، وعلى الجانب الآخر من الجبال : « وداعاً أيها الناس وحاولوا أن تحيوا ، فكل ما هنا جديد ، وكل شىء قد بدأ منذ اليوم فحسب ، وحياتى أيضاً قد بدأت .. ويالها من حياة غريبة ! » .

هذه هى الأسطورة الإغريقية القديمة كما عالجها سارتر معالجة جديدة كل الجدة ، معالجة دس فيها عصارة فكره ، وأودعها قطرات ضميره ليخلق بها إنسان القرن العشرين . وأقول جديدة كل الجدة لأن التعديل الذى أدخله سارتر على المسرحية كان حقاً تعديلا عجيباً ، يختلف كل الاختلاف عن التعديلات المعتادة .. فمسرحية الذباب ليست مجرد ترديد للمسرحية القديمة بعد أن صبت فى قالب عصرى حساس ، وعولجت معالجة فنية حديثة ، كما فعل چان چيرودو فى مسرحية « الكترا » ، ولا هى ترديد للقصة فى

وضع عصرى جديد ، وبيئة سيكولوجية جديدة ، كما فعل يوجين أونيل فى مسرحية « الحداد يليق بالكترا » ، ولا هى إحلال لقصة قديمة فى صياغة سريالية معاصرة كما فعل چان كوكتو فى مسرحية « أورفيه » أو « الآلهة الجهنمية » ، وإنما هى شىء يختلف عن هذا كله ، شىء بلغ من الإتقان والإحكام ما اضطر معه سارتر إلى إعادة بناء القصة فى كثير من المواضع . وكم يحلو للإنسان أن يقارن بين مسرحية « الذباب » لسارتر وبين « إجمونت » لجيته أو « وليم تل » لشيلر ، فهنا مسرحية تهيب بالإنسان أن يواصل انتصاره من أجل الحرية ، ومن أجل مقاومة العدو ، ومن أجل الإطاحة بالمستعمر الأجنبى ، حقاً ما أروع جرأة أورست الداعى إلى التحرير !

وأيضاً ما أروع جرأة الجهاز البشرى الذى أقدم على عرض هذا العمل على مسرحنا القومى ، إنها جرأة لا يقدم عليها إلا كل متمكن من أصول فنه ، وكل قادر على الانفعال الحقيقى بالعمل الجاد . فى طليعة هؤلاء المتمكنين الدكتور محمد القصاص الذى ارتفع بترجمته إلى مستوى النص ، فكانت ترجمته نقلاً أميناً لمكنون الروح السارترى ، وكانت لغته موصلاً جيداً لأفكار سارتر . وفى رأيى أن هذه الترجمة إذ تعرض على المسرح فى هذا الوقت بالذات الذى يصطرع فيه أنصار الترجمة إلى الفصحى ودعاة الترجمة إلى العامية، إنما تقيم الدليل على أن اللغة الفصحى وحدها هى الكفيلة بنقل مثل هذا النص ، وإلا حاول أن تستبدل سطراً واحداً من هذه الترجمة بسطر آخر من العامية دون أن تبتعد ابتعاداً كاملاً عن جو

سارتر ، بل دون أن يختل فى يدك العمل كله . غير أنى آخذ على الدكتور القصاص استبداله كلمة «الذباب» التى أرادها سارتر بكلمة « الندم » التى وضعها هو ، فكلمة « الذباب » ليست مجرد عنوان يوضع على غلاف المسرحية ، وإنما هى رمز أراده سارتر ، ومغزى ضمنه بنية المسرحية .

بعد ذلك يجيء المخرج المثقف والفنان الأصيل الأستاذ سعد أردش ليرتفع بالإخراج إلى مستوى النص تأليفاً وترجمة ، وليحقق هدفين يكفيه أحدهما ليكون مخرجاً كبيراً .. الأول أنه قدم الكترا سارتر لا الكترا أحد غيره من الكتاب ، وذلك بالمعايشة داخل كل التفاصيل الواردة فى النص النابعة من روح الكاتب ، فضلاً عن التركيز على الكلمة أكثر من التركيز على الحركة ، وتأكيد الفعل أكثر من الانحصار داخل الشكل المسرحى . والهدف الثانى أنه اقترب من تحقيق حلمه الكبير فى تقديم عمل مسرحى تكون البطولة فيه للكورس ، فقد وفق فى إدارة كورس الشعب وكورس الإيرنيات توفيقاً كبيراً ، بل وفق فى جعلهما شخصيتين أساسيتين فى المسرحية .

وبعد ذلك كله يجئ التمثيل الذى كنت أود أن يرتفع هو الآخر إلى مستوى النص تأليفاً وترجمة وإخراجاً ، ولكنه للأسف الشديد كان دون هذه المستويات بكثير ، والاستثناء الوحيد هنا هو محمد السبع فى دور« جوبيتر » الذى كان أفضل من غيره فى أداء دوره . أما طارق عبد اللطيف فكان نحيلاً شاحباً فى دور « أورست » ، كان يحتفظ دائماً بالمسافة الطويلة التى

تفصله عن الدور ، لم يحاول أن يضيق هذه المسافة ، ولم يحاول أن يرتدى زى الشخصية ، وكان فى إمكانه أن يفجر طاقاته الدفينة ليكون عند حسن ظن المخرج ، ولكنه آثر أن يكون أورست شكلاً وليس أورست فى المضمون . أما سميحة أيوب عملاقة المسرح العربى فلم تكن عملاقة فى أداء دور الكترا ، كانت عادية ، بل أقل من العادية ، كانت تتحرك بلا نبض ، وتنفعل بلا انفعال ، وتتكلم دون أن تقول : باختصار كانت تمثل جداً .. ولا أقول جيداً .

والذى أعرفه أن الممثل الذى يأخذ على عاتقه أداء دور لسارتر ، لا بد أن يضع فى ذهنه أن سارتر قبل أن يكون الكاتب والفيلسوف ، كان الإنسان الذى انتصر على كافة المثبطات وقاوم كل المغريات ، الإنسان الذى يطلع علينا كل حين بموقف بطولى رائع ، وكانت آخر مواقفه العظيمة رفضه لجائزة نوبل بكل ما تحمله من كسب أدبى ومادى ، وأخيراً الإنسان الذى يمثل بحق ضمير عصره . . ضمير القرن العشرين .



«المسرح دير يخبو صخب العالم أسفل جدرانه ؛ وداخل سوره المقدس ، لا تكل جماعة من الرهبان العاملين الذين وهبوا أنفسهم لغاية واحدة ، هى إعداد القـــداس الذى سيحتفل به لأول مرة» .

ألبير كامى

أن نقدم تشيكوف بالعربية عمل رائع ومحاولة عملاقة إن لم أقل فريضة درامية ، أما أن نقدمه بحيث نجعله فرجة للناس بدلاً من أن يكون متعة للجمهور ، فعمل غير رائع ومحاولة غير عملاقة إن لم أقل خطيئة درامية ؛ خطيئة درامية لأنها تؤذى إحساسنا بالجمال ، وتعطل إعجابنا بالأشياء ، وتعوق خطة التنمية الدرامية التى نأخذ بها أنفسنا ونأخذ بها الجمهور . ولا أكون مبالغاً إذا قلت إن هذا بعينه هو ما حدث على مسرح الجيب ، ولكن لماذا يحدث على مسرح الجيب ؟ لا ندرى ، وما دمنا لا ندرى فمن حقنا بل من واجبنا أن نعيد النظر فى رسالة مسرح الجيب ، فنسأل عن حقيقة الوظيفة التى يشغلها ، ومدى مشروعية هذه الوظيفة ؛ فالقضية هنا ليست قضية تشيكوف بقدر ما هى قضية مسرح الجيب .

أما أن مسرح الجيب ضرورة تقتضيها نهضتنا المسرحية ويستلزمها نضوجنا الدرامى فهذا أمر مفروغ منه ، لأن المسارح التجريبية فى العالم كله إنما تنشأ استجابة لحاجة الأفكار الطليعية الجديدة إلى النشر ، ولمخاطبة الجانب المنتقى من الجمهور ، الذى يمكن الاعتماد عليه فى التأثير على جمهور المسرح العام ، وأخيراً لوصل مسرحنا العربى بالتيارات الإبداعية العالمية الجديدة . هذه جميعاً هى مبررات إنشاء مسرح الجيب ، فإذا ما انحرف عن أداء هذه الرسالة ، وأصبحت رسالته تقديم ما يمكن تقديمه على المسرح القومى ، أو المسرح العالمى ، انتفى الباعث على وجوده وتناقض مع ما جاء فى وثيقة إعلانه : « إن حركة المسرح الصغير فى فرنسا أو فى أى بلد آخر ليست صراعاً بين مسرح حديث والمسرح التقليدى . إنها حركة أخلاقية فنية أكثر منها جمالية ، إنها محاولة لدفع دم جديد فى المسرح » .

فإذا بحثنا فى ضوء هذه الاعتبارات عن الدم الجديد الذى دفع إلى تقديم تشيكوف على مسرح الجيب لم نكد نعثر على قطرة واحدة ؛ فالمسرحية كتبت عام ١٩٠٣ وتعد الآن فى عداد المسرح الكلاسيكى أو المسرح « النيوكلاسيك » على أكثر تقدير ، والإخراج لم يأت برؤية جديدة عن تشيكوف ، ولا بتأويل خاص للنص ، والأداء مرتبط بالإخراج بطبيعة الحال ، وإذن فالجديد الوحيد فى المسرحية هو ترجمتها عن الروسية ، ولكن هل الترجمة وحدها تكفى ؟ .

صحيح أن ترجمة أى عمل من الأعمال الروائع ينبغى أن تكون عن اللغة الأصلية مباشرة ، وإلى لغتنا الفصحى لا العامية ، ولكن الترجمة إذا لم يكن فيها الكفاية لم يكن هناك ما يبرر تقديم العمل أصلاً ، لأن العبرة ليست بالترجمة عن اللغة الأصلية وإنما بالترجمة الأكثر اقتراباً من النص ، والأكثر صلاحية للأداء المسرحى . وفى رأيى أن ترجمة نجيب سرور لم تف بهذا كله ، ولم تكن موفقة إلى حد كبير بل إلى حد كبير جداً ... فأكثر العبارات ركيكة التركيب مضطربة البناء مما يسلبها نغمية العبارة ، ويفقدها رنين الأداء المسرحى ، من ذلك مثلاً قول دنياشا : « لكنه فقط غير مفهوم » وقول لوباخين : « فقط يجب إعداد الأرض » وقوله أيضاً : « فقط يتناول الشاى » وقول فاريا : « فقط إذا لم يفتنى القطار » وقول مدام رانيفسكايا : « فقط عليك يا عزيزى أن تجد فى الدرس » إلى آخر هذه العبارات التى تبدأ بكلمة فقط . فإذا فرغنا منها ارتطمنا بنوع آخر من العبارات كما فى قول آنيا : « يحبنى بشدة » وقول لوباخين : « أشكرك بعنف » وقول جاييف : « أنا متعب بفظاعة » ، وقول فاريا : « ألا تذهب فى النهاية » . ونوع ثالث من العبارات لا تكاد تخرج منه بمعنى كما فى قول آنيا : « مرة أخرى ثمة شئ » وقول جاييف : « فجأة أصبحنا غير ضروريين » وقول مدام رانيفسكايا : « من الذى يدخن هذا النوع المقرف من السيجار » وكنت أفضل عليها : « هذا النوع الردئ من السيجار »

وقول جاييف : « هذا الدولاب عمره مائة سنة بالضبط » والأصح « مائة سنة كاملة » وقول فيرسى : « كارثة العتق » والأفضل : « كارثة تحرير العبيد » ؟

صحيح أن الترجمة لا تخلو من عبارات شاعرية رنانة كما فى رثاء جاييف للدولاب ، وكما فى مناجاته للطبيعة ؛ ولا تخلو أيضاً من تعاطف عميق مع الكاتب كما فى كلام بتيا عن المثقفين ، ولكنها فى عمومها ليست مبرراً كافياً لتقديم تشيكوف على مسرح الجيب . فإذا تركنا الترجمة وذهبنا إلى الإخراج وما يرتبط به من تمثيل ، وجدنا أنفسنا بإزاء مستوى لا يرتفع كثيراً على مستوى الترجمة .

ولكن الكلام عن الإخراج والتمثيل ، يقودنا بالضرورة إلى تذكير القارىء بخطوط العرض فى هذه المسرحية النادرة ، التى تجلت فيها براعة تشيكوف فى نظم الأشخاص ورسم الحوار ، وأخيراً فى صناعة ما يمكن تسميته بالقصيد المسرحى .

فهنا مسرحية لا تحتوى على عقدة من أى نوع لأنها لا تخاطب العقل المنطقى ، وإنما تخاطب الحساسية التمثيلية الشعرية . ولا تقصد أساساً إلى المعنى الإيديولوجى ، بقدر ما تؤكد الدافع الوجدانى الذى موضوعه معاناة التغير . فها هى ذى مدام رانيفسكايا تعود إلى وطنها بعد أن أضاعت كل أموالها على عشيقها فى باريس ، تعود هى وأخوها جاييف وابنتها آنيا لتجد الضيعة القديمة التى تسمى

باسم البستــان المشهور ، مثقلة بالديون ، وقد حدد يوم ٢٢ أغسطس يوماً تباع فيه بالمزاد .

والمشكلة الآن هي إيجاد الوسيلة التي يمنع بها المحضرون من بيع البستان لسداد الديون . أما لوباخن ذلك التاجر الثرى الذى كان آباؤه وأجداده يعملون أرقاء فى الأرض ، فيعرض عليهم مشروعاً ينقذهم به من الدمار ، ومشروعه أن تقطع أشجار البستان وتقسم أرض الضيعة وتقام الفيلات ضاحية سكنية للمدينة الصناعية النامية . ولكن الأسرة كلها لا تطيق هذه الفكرة ، فكرة تقطيع أشجار البستان ، فالبستان عند مدام رانيفسكايا هو ضريح الذكريات ، وعند جاييف مادة من مواد القاموس الموسوعى ، وعند فاريا عز الماضى وشرف الأسرة ، وعند آنيا مرتع الصبا ونضارة الشباب ، وحتى فيرسى الخادم العجوز يأسى على ضياع حبات الكرز . ولكن . . ماذا يهم ؟ البستان يباع فى المزاد ، والمزاد يرسو على لوباخن ، ولوباخن يأمر بإخلاء البيت وتقطيع أشجار البستان . ويرحل أفراد الأسرة واحداً بعد الآخر ، يرحلون على أشلاء البستان . . مدام رانيفسكايا تعود إلى باريس ، وجاييف يعمل موظفاً فى البنك ، وفاريا تعمل مديرة لأحد البيوت ، وآنيا تتهيأ لاجتياز الامتحان الذى تحصل بعده على شهادة تتوظف بها لتعول أمها . وما أن يتم رحيل الأسرة حتى نرى فيرسى الخادم العجوز . . لقد نسوه ، أهملوه ، تركوه يعانى حزناً جليلاً ويأساً رائعاً ، فكل ضربة تهوى على أشجار

الكرز يدوى صداها فى أعماق روحه وأغوار ضميره :: وأخيراً يموت ، يموت آخر من بقى من عهد مضى ، وبموته يتلاشى بستان الكرز ، يتلاشى تماماً ، ولكن روسيا كلها تبقى بستاناً للجميع :

فالفعل المسرحى الذى يلف الكاتب ويدور حوله أبداً هو المحاولة الفاشلة لإنقاذ بستان الكرز ، فالشخصيات جميعاً تأسى على ضياع البستان كل بطريقته الخاصة ، لذلك فإن تشيكوف ينتقى من الأحداث واللحظات فى حياة أشخاصه تلك التى يشعرون فيها بموقفهم ومصيرهم من البستان كأتم ما يكون الشعور ، ما دامت كل شخصية ترى فيه نوعاً من القيمة . . قيمة اقتصادية أو قيمة عاطفية أو قيمة اجتماعية أو قيمة ثقافية أو أية قيمة أخرى . ومعنى هذا أن تشيكوف يستخدم عدة عاكسات مختلفة يلقى منها الضوء على الفعل الرئيسى فى مسرحيته ؛ ولكن المخرج أضاع كل هذه العاكسات واكتفى منها بعاكسين اثنين هما اللذان يبرزان المضمون الأيديولوجى فى المسرحية . . . غروب شمس الإقطاع ، وبزوغ نجم البورجوازية . فمدام رانيفسكايا تقف فى مواجهة لوباخن ، وآنيا تواجه بتيا ، ودنياشا تواجه ياشا ، وكلهم ليسوا أكثر من عاكسين إثنين رغم ما بينهما من اختلاف فى التشابه ، أو رغم ما بينهما من تشابه فى الاختلاف :

ونتناول فصول المسرحية فصلاً فصلاً : الفصل الأول عبارة

عن مقدمة .. فهو يمثل عودة مدام رانيفسكايا كاسفة البال ، مخيبة الرجاء ، بعد أن انفقت كل أموالها على عشيقها فى باريس .. فهو إذن ليس « العود السعيد » الذى يستقبل بديكور تعبيرى فاقع ، ولا بالفرح المتطرف أو الابتهاج المبالغ فيه ، فضلاً عن التحركات الفيزيقية الكثيرة من دخول وخروج ، وضحك وبكاء ، ووقوع واصطدام ،وقبلات يتبادلها الجميع بما فيهم فاريا التى تدخل من نفس الباب الذى يدخل منه أفراد الأسرة حتى يظن المتفرج أنها كانت معهم فى باريس . . وهذا كله دخيل على روح النص التشيكوفى الذى يحتاج فى هذا الفصل إلى شيوع معانى الفرح الحزين ، والسرور المتوجس ، والصمت الدفين الذى ينذر بقرب وقوع الكارثة : وبدلاً من اللجوء إلى العامل الموسيقى للإيحاء بهذا كله ، استعان المخرج بشخير « بيشيك » الهزلى الذى يتصاعد من حين لآخر ، فكان هذا بالطبع على حساب وظيفة الفصل الأول ، وهى أن نرى من خلال عينى مدام رانيفسكايا وعينى ابنتها آنيا ، ومن خلال نظرات لوباخن وبتيا المكملة أيضاً ، أن نرى البستان بما كان عليه ، وأن نتخيله أيضاً بما سيصير إليه .

فإذا انتقلنا إلى الفصل الثانى حيث القيم المتصارعة فى نفوس الأشخاص ، وحيث المحاولات التى يبذلها كل منهم لإنقاذ « بستانه » ، وحيث المصير المحتوم الذى يخيم على الجميع .. وهو ضياع البستان : فوجئنا بديكور ساذج ومسطح إلى أقصى حد ،

ديكور لا هو واقعي ، ولا هو تعبيري ، ولا هو أى شئ على الإطلاق .. لوحة كبيرة تمثل طريقاً زراعياً ينتهى بضيعة جاييف ، اللوحة موضوعة وضعاً فى خلفية المسرح ، وجانباها مفتوحان بحيث يمكن رؤية كل من يعبر من خلفها ، أما أعمدة التلغراف فشئ يغرى بالضحك ؛ فإذا سألنا وأين الكنيسة القديمة المهجورة ؟ أين البئر والأحجار التى تبدو كأنها شواهد القبور ؟ أين بقية المواصفات التى نص عليها تشيكوف فى الترجمة الإنجليزية ؟ لم نسمع جواباً . . ربما لم تكن موجودة فى الأصل الروسى ! !

المهم أن المخرج هنا لا يزال يستخدم التحركات الفيزيقية الكثيرة ، فها هى ذى شارلوتا المربية ودنياشا الخادمة وبياشا تابع مدام رانيفسكايا وييبيخوروف عازف الماندولين ، ها هم جميعاً يقعون على الأرض ويقومون ليقعوا من جديد . والمخرج هنا يستبدل القبلات المتبادلة فى الفصل الأول ، بالبصقات المتبادلة بين كل هؤلاء ، فما لا يقل عن عشر بصقات تبودلت فى هذا المشهد . ولا يزال أيضاً يحصر نفسه فى المستوى الفيزيقى دون أن يعبره إلى المستوى الروحى أو الميتافيزيقى ، فقرب نهاية هذا الفصل يوحى تشيكوف بأن البستان قد ضاع تماماً ، لكنه لا يستخدم لهذا الغرض خطة الزمن الواقعية وحدها . . . غروب الشمس وبزوغ القمر ، وهى ما وقف عندها المخرج ،

واعتمد فيها على تغيير الإضاءة ، وإنما يستخدم آنيا وبتيا نفسيهما على أنهما عاكسان بشريان ، فعندما تقول له آنيا إنها لم تعد ترى فى بستان الكرز « هذا » أجمل مكان فى العالم ، يرد عليها بتيا لأن روسيا كلها أصبحت بستاناً للجميع .

وبعد ذلك يجىء الفصل الثالث حيث التناقض على أشده ، والمأساة قد بلغت الذروة .. حفل صاخب فى البيت، ومزاد قائم فى المدينة ، مدام رانيفسكايا تشرب وترقص ، ولوباخن يكد ويعرق ، هى تهوى إلى مستوى الرقص مع موظف البريد ، وهو يصعد حتى يصبح مالكاً للبيت والضيعة والبستان .. أجل لقد رسى عليه المزاد ، وها هو يعود ليعلن ذلك على الجميع . ولقد وفق المخرج إلى حد كبير فى إدارة كل خيوط هذا الفصل ، فالديكور معقول جدا ، والشخصيات متجانسة ومتوافقة سواء فى الدخول والخروج ، أو فى الحوار واللقاء . وأبرز معالم هذا الفصل لحن الفالس الذى جسد كل ممكنات هذه المرحلة من مراحل التطور الدرامى . . . حزن وشجن ، نصر وهزيمة ، رتابة وتقطع هما أشبه بالنواح ، وإيقاع عميق هادر يئز فى الأعماق .

وأخيراً يجىء الفصل الأخير ... لقد انتهت أسطورة البستان ، تلاشت كما يتلاشى شعاع الشمس حين يسطع على جناح طائر ، وها هى ذى « الرغبة فى إنقاذ البستان قد تمخضت فى الحقيقة عن اتلافه ، واجتماع أهله تمخض عن فرقتهم ، والعودة إلى

الوطن تمخضت عن الرحيل ، كما جاء فى عبارة فرنسيس فرجسون فى كتابه « فكرة المسرح » . وكان رائعاً من المخرج أن أسدل ستار المسرح الداخلى على البستان وحده وترك المسرح خالياً إلا من فيرسى ، تركه فى إضاءة خافتة معتمة يئن ويتوجع وأخيراً يموت، يموت آخر من بقى من أسرة رانيفسكايا رمز الإقطاع الروسى المتلاشى إلى الأبد .

تبقى كلمة أخيرة تقال فى الممثلين الذين بذلوا جهداً كبيراً فى النهوض بأعباء هذا النص غير العادى رغم مافيه من رهافة وشفافية ، ورغم مايتطلبه من حساسية تمثيلية ونبض درامى ، والحق أن « محمد الطوخى » كان وفياً بكل هذه المواصفات وزيادة فقد أدى دور لوباخن الفلاح الروسى الذى يمثل البورجوازية الصاعدة ، أداه بفهم عميق وبراعة حقيقية ، وكان متمشياً بشكل يدعو إلى الإعجاب مع كل تموجات هذا الدور . وكذلك « أمينة رزق » بذلت جهداً جباراً فى القبض على دور مدام رانيفسكايا وطرحه بكل أنغامه الحادة ، وتلوينه الدرامى ، ولو أنها فى بعض الأحيان كانت تطعم الدور بشحنات مليودرامية بعيدة عن روح النص . أما « نادية السبع » فقد كانت دنياشا حقاً .. الخادمة الروسية التى تستمتع بكل رخاصة المرأة ، وتستمتع أيضاً بكل دسم الخادمة الساذجة البلهاء ، ولو أنها كانت تبالغ قليلاً فى تحركاتها السريعة الخاطفة ، وفى هيامها بياشا تابع مدام رانيفسكايا ، وهو الدور الذى أداه الممثل الواعد « أحمد كامل » أداءاً طبيعياً جيداً ،

أما « سهير المرشدى » الممثلة الصاعدة والواعدة ، فكانت رائعة حقاً فى تمثلها وتمثيلها لدور فاريا .. استطعمت الدور وهضمته فحافظت على كل أبعاده الحقيقية ، وأدته بطريقة انسيابية بارعة ، بل إنها كانت تغطى مافى دور آنيا من ثغرات ، وهو الدور الذى قامت به « نوال أبو الفتوح » فكانت دون مستوى أختها بكثير .. دون مستواها سواء فى الشكل أو فى المضمون ، أعنى الشكل المسرحى والمضمون التمثيلى .

وأخيراً لا يفوتنا فيرسى وهو الدور الذى أداه الممثل الطالع « رشدى المهدى » فوفق فى أدائه كل التوفيق واستحق منا كل الإعجاب .

دراما الفكرة ودراما الصورة

الواقع أن « حلاوة زمان » نغمة جديدة وجادة تهب على حياتنا المسرحية ، فهنا مسرحية فيها الفن وفيها الفكر وفيها أشياء تهز أوتار الإنسان ؛ فهى تتكلم عن هذا الشىء الكبير .. الشىء الغامض الحزين .. الشىء العميق الذى ليس له قرار ، والذى هو فى حياة كل منا . هذا الشىء هو الحب ... هو الحلم ... هو الأمل .. هو المثال أو التذكار ؛ وهو لا يولد معنا ، ولكننا نخلقه بعرق فكرنا ، ونتصوره بعين خيالنا ، ونعيشه بأحلامنا وإن عجزنا عن تحقيقه فى أرض الواقع . إنه الكنز الذى نحرص عليه ونخفيه عن عيون الناس .. إنه الكهف الذى نأوى إليه كلما ضاقت بنا سبل الحياة .. إنه الفردوس المفقود فى دنيا الحقيقة والذى نحاول العثور عليه بقدر الإمكان .. إنه ما تخيلناه ونحن صغار ، وحلمناه ونحن شباب ، وحاولناه

ونحن كبار ؛ منا من نجح فى تحقيقه ، ومنا من عجز عن تحقيقه ، ومنا من انحرف عنه وتنكر له ولكنه ظل يدوى فى أعماقه كأنه صوت كل ضمير لا صوت له .. كأنه كل حلاوات الصبا وكل معانى الشباب .. كأنه كل ما تبقى من بريق الماضى ورحيق الأيام .. كأنه حلاوة زمان .

هذا المعنى هو الركيزة المحورية الذى تدور عليها أحداث مسرحية « حلاوة زمان » وهو العجينة الأولى التى صنع منها الدكتور رشاد رشدى أبطال مسرحيته الجديدة . وقد أفاد الكاتب من رحلته الطويلة عبر التأليف المسرحى ، فوضع فى هذه المسرحية خلاصة فنه وعصارة فكره ، وضع فيها خلاصة فنه فى المرحلة الأولى من تطوره الدرامى ، وهى المرحلة التى أسميناها بدراما الصورة ، والتى التزم فيها الكاتب بقواعد الفن الدرامى، من عقد العقدة وتشخيص الأشخاص وإدارة الحوار ، كما اهتم فيها بمقومات الشكل الكيفى من مقابلة ومفارقة وتشابه واختلاف، ثم نظر فيها إلى العمل الفنى على أنه وحده الكفيل بإبلاغ كل ما يريده الكاتب دون حاجة إلى مجاوزته لتقرير هدف أو إبداء رأى . وهكذا كان العمل الفنى فى هذه المرحلة شيئاً فى ذاته ، مضمونه هو شكله وشكله هو المضمون ، ولا ينبغى لنا أن نتعداه إلى ما ورائه لنبحث له عن معنى ، لأن الخلق نفسه هو المعنى : هذه المرحلة هى التى احتضنت بواكير أعماله « لعبة الحب » الطبيعية المذهب ، « ورحلة خارج السور » الرمزية

المذهب ، و « خيال الظل » التعبيرية المذهب .

وبمقدار ما وضع الكاتب فى مسرحيته الجديدة خلاصة فنه فى المرحلة الأولى ، وضع فيها أيضاً عصارة فكره فى المرحلة التالية ، وهى المرحلة التى انتقل فيها مما أسميناه بدراما الصورة إلى ما أمكن تسميته بدراما الفكرة ، وما تمثل فى مسرحيته قبل الأخيرة « اتفرج يا سلام » . فهو فى هذه المسرحية قد خرج من ذاته ليلتقى بمضمونه على أرض الواقع الخارجى ، أرض الصراع والفعل ، أرض الجدل والتاريخ ، فالفكرية هنا صارخة لأن الكاتب استطاع أن يحتضن قضية ويتبنى موقفاً ويعانق فكرة . قضية شعبنا فى تاريخ نضاله الملىء بالمحن والأهوال ، وموقف إلى جوار جماهيره الكادحة من أجل الحرية السياسية والعدالة الاجتماعية ، وفكرة مؤداها أن من يبيع نفسه لا يستطيع أن يستردها ، والشعب المصرى لم يبع نفسه فى يوم من الأيام ، لذلك استطاع أن يستردها فى فترة قصيرة لا تعدو الثلاثة عشر عاماً ، وبعد كفاح طويل استمر عدة قرون .

أقول إن الكاتب فى مسرحيته الجديدة ، جمـع بين الجمالية الدرامية وبين الفكرية الدرامية ، فالمسرحية كما سنرى تعتمد على مقومات الشكل الكيفى .. على المقابلة والمفارقة أو التشابه والاختلاف .. فالوحدة المؤلفة من كروان « شفيق نور الدين » ووحيد « محمود الحديني » وبينهما عزيزة تتشابه مع الوحدة المؤلفة من نادية (سهير البابلى) وبهية (فاتن أنور) وبينهما كمال رغم

وجود الاختلاف بين الوحدتين . والوحدة المؤلفة من شاكر بك « توفيق الدقن » ويحيى بك «سعيد أبو بكر » وبينهما زيدان بك تختلف عن الوحدة المؤلفة من معلوف (محمد الزهيرى) ومجاهد (مرسى الحطاب) وبينهما شاهين رغم وجود التشابه بين الوحدتين . أما شوق « نجوى إبراهيم » فى علاقتها البلهاء بوحيد فتشبه فريدة (هالة فاخر) فى علاقتها الساذجة برؤوف رغم الاختلاف النوعى بين العلاقتين .

وأما التيمة الأساسية التى كون منها رشاد رشدى تشكيلاته الدرامية فهى هذا الشىء الكبير . . الشىء الغامض الحزين ، الذى هو فى حياة كل منا ، والذى نأسى جميعاً على ضياعه . إنه حلم الماضى وأرق الحاضر وأمل المستقبل . إنه أيام زمان وحلاوة زمان . فهذه الشخصيات جميعاً تأسى على فقدان حلاوة زمان . . كروان يأسى على فقدان زوجته شهية التى هربت هى وابنتها عزيزة مع حامد عامل الماكينة . شاكر بك يأسى على فقدان مجده أيام كان يعمل مهندساً للرى بالسودان وقبل إحالته إلى المعاش . يحيى بك يأسى على فقدان أيام الشباب . . أيام كان يوقع فى شباكه أية فتاة أو امرأة . شاهين يأسى على فقدان الـ ٥٠٠ جنيه التى اشترك بها فى شراء قطعة كبيرة من الأرض . نادية تأسى على فقدان أنوثتها بعد أن مات زوجها ولم يعد كمال يرغب فيها . رؤوف يأسى على فقدان حبه لفريدة بعد أن كانت هى كل حياته وكل دنياه ، كما يأسى على اشتراكه فى جريمة

الرهنية التى أصبحت تشكل خطراً على مصير الفلاحين . بهية تأسى على فقدان المشروع الذى فكرت فيه أيام الجامعة ، والذى يجعل من الفلاح سيداً للأرض . الفلاحان مجاهد ومعلوف يأسيان على فقدان الأرض التى لم تعد تنبت زرعاً أو تدر محصولاً ليسددا ما عليهما من ديون .

فالكل يأسى على فقدان حلمه الفضى وأمله الوردى الجميل ، الكل يأسى على ضياع حلاوة زمان التى تلاشت وتبددت بعد أن هاجمتها التماسيح ، الكل يردد عبارة قالها أحد أشخاص المسرحية :

رؤوف : (ثائراً) لا . مافيش حاجه اسمها إرادة . احنا بنخدع نفسنا ، لو كان فيه إرادة كان كل واحد قدر يعمل اللى عايز يعمله . لكن اللى بيحصل غير كده احنا بنعمل عكس اللى عايزين نعمله (بحسرة) لو كان فيه إرادة يا كمال كان حبى الفريدة استمر . كان اللى موجود فضل موجود . (يتنفس فى عمق كأنه يستنشق الهواء) ريحة الياسمين والحرارة اللى فى الجو ، والشجر والفراندة كل شىء زى ماهو . لكن مش زى ما كان . اللى كان مات وانتهى . كأن عمره ما كان .

ولكى يجسد المؤلف هذا المعنى عمد الى الفولكلور الشعبى فاستوحى منه صورة بياع حلاوة زمان بطوله الفارع ، وقوامه

النحيل ، وصوته الصداح ، وهو يردد نداءه بأسى وحزن ، كأنه نوح على الحاضر وهو يئن تحت وطأة الماضى : « حلاوة زمان ياوله ، حصان للبنت وعروسة للجدع ، بس حاسب لتقع ، أيوه حاسب لتقع » .

وهكذا نجد أن الصراع فى المسرحية سرعان ما يتبلور ليتخذ شكله الدرامى بين قوى الشر وقوى الخير ، بين عوامل الانتهازية والإستغلال وطلائع التقدم والانطلاق ، بين أولئك الذين يعيشون من الآخرين وهؤلاء الذين يعيشون بالآخرين ... وهما القوتان اللتان رمز لهما المؤلف بالتماسيح المتوحشة من ناحية ، وحلاوة زمان من ناحية أخرى ، أما موضوع الصراع فهو الأرض ... قضية الأرض الضائعة بين الفلاحين يروونها بعرق جباههم ، ويسمدونها بقوت عيالهم ، ويزرعونها بديونهم وأوجاعهم ، ولكن حصادها يعود لغيرهم ، لحفنة من المستبدين المستغلين الذين استولوا على الأرض تما عليها ، وعاملوا الفلاحين أصحابها الحقيقيين معاملة الأنعام . هؤلاء المستغلون الأشرار هم التماسيح التى التهمت زرع الأرض الأخضر وأحالتها إلى صحراء ، والتى أكلت خبز الجياع ، وكرعت رى العطاش ، ولبست كساء العراة واستحمت بالدم الحى ، وهذا ماعبرت عنه بهية اشراقة الأمل الوردى ، وجذوة العمل الثورى بقولها قرب نهاية الفصل الأول :

بهية : بالعكس . حقيقة مش حلم . حقيقة جميلة منورة . كانت كده فى وقتها «زمان» أما النهار دة ....

النهاردة ما فيش غير حلم . حلم مزعج . كابوس .
كمال مهندس الرى بقى تاجر سماد . والأرض
اللى كان حانخليها جنة بقت بور .. صحرا . والناس
اللى كان عايش بأمل إنه يسعدهم بيموتوا قدام
عينيه وهو ساكت . أنتم فاكرين إن الفلاحين
اللى شفتوهم هنا دول عايشين صحيح ؟ أبداً .
دول أموات .. أموات بيتحركوا على الأرض .
فيه زيهم كتير فى كل حتة .. أموات بيتحركوا
على الأرض . وكل يوم عددهم بيزيد . لأن اللى
بيقتلوهم هم كمان عددهم بيزيد .

وعلى الطرف الآخر من قوس الطيف المسرحى، يطالعنا شاكر بك الذى يمسك بخيط الكلام ليصل به إلى أقصى مداه ، ملقياً الضوء على حقيقة التماسيح وبشاعة الأعمال التى يقومون بها ، لا تحت سطح الماء ولكن فوق ظهر الأرض .

شاكر : بقوا تمنميت ألف . تسعميت ألف . ماهومش عدد .
التماسيح فى كل مكان . والأرض بقت كلها صحرا
بعد ماكلوا الزرع بياكلو الناس . فاتحين بقهم
وبياكلوهم واحد ورا التانى . راجل . ست .
كبير . صغير . مابيهمهمش حتى الأطفال بيكلوهم .
الطفل اللى اتولد واللى لسه ما اتولدش .

فالصراع إذن بين حلاوة زمان وبين تماسيح الصحراء ،

هو فى حقيقته الصراع بين الفلاحين وبين الإقطاعيين ، أو بالأحرى بين المثقفين الثوريين المؤمنين بقضية الفلاح وحقه فى سيادة الأرض ، وبين قوى التخلف و الرجعية التى تستبد بالفلاح وتستبد بالأرض ، وتسخرهما معاً لأغراضها الطبقية الحقيرة .

ولذلك كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن يختار المؤلف لمسرحيته وسطاً إقطاعياً برمته ، هو أسرة زيدان بك المقيمة بفيلا فى إحدى عزب الريف المصرى ، بالقرب من القاهرة ، وقبل قيام الثورة . والفعل فى المسرحية هو المشروع الذى فكر فيه كمال ، وتحمست له ابنة خالته بهية ، وهما طالبان بالجامعة ؛ إنه المشروع الذى عقدا عليه آمالها فى إصلاح حال الأرض ، وانقاذ مصير الفلاح ، بعد أن شهدا وهما صغيران مدى البؤس الذى يعيش فيه الفلاح ... السيد الحقيقى للأرض ، وعلى الطرف الآخر البذخ الذى يعيش فيه ملاك الأرض .. وهم الدخلاء عليها الغرباء فيها كل الاغتراب . ولكنه حلم من أحلام الشباب سرعان ما يتبدد فى زحمة الحياة ، أو حلاوة من حلاوات زمان سرعان ماتلتهمها التماسيح لقد تحول كمال من مهندس رى إلى تاجر سماد ، من مثقف ثورى يؤمن بقضية الفلاح ويفكر فى انقاذه بالمنهج العلمى والتخطيط السليم ، إلى انسان طيب يعطف على الفلاح ويحاول مساعدته بالمال أو بالسماد ... وهذا هو الخطأ بل تلك هى الجريمة ؛ لأن الإصلاح الذى يقوم على حث الأغنياء على مساعدة الفقراء ، إصلاح انفعالى طارىء يجعل الفقير دائماً فى موضع المهانة فضلاً عن أنه الإصلاح

الموضعى العارض الذى لا يقضى على الفروق النوعية بين الغنى والفقير ، بل يتيح الفرصة أمام المستغلين من الأغنياء كى يعبثوا بمقدارات الناس فيزدادوا غنى وثراء .

وهذا ماحدث بالفعل عندما اضطر الفلاحون إلى رهن أرضهم فى مقابل السماد الذى يحصلون عليه ، على أمل أن يسددوا الرهنية بعد أن يجمعوا المحصول . ولكن الانتهازيون من الأغنياء ممن اشتركوا مع كمال فى الرهنية ... أبوه زيدان بك الإقطاعى العريق وابنة عمه نادية الأرملة الجشعة الحاقدة ، وجارهم فى الأرض شاهين المزارع المستغل الذى يحرص على جمع الأرض والثروة هؤلاء ... هؤلاء جميعاً باستثناء كمال استغلوا ضعف الفلاحين وحاجتهم، فتآمروا عليهم بسماد مخلوط بمواد كيماوية سامة، تقضى على الزرع دون أن تقضى على الأرض حتى يجروا الفلاحين إلى مزيد من الاستدانة ومزيد من العجز عن السداد ، وبذلك يضيع ميعاد الرهنية ويضطر الفلاحون إلى التخلى عن الأرض وفاء لما عليهم من ديون . وعبثاً يحاول كمال أن يتنازل عن نصيبه فى الأرض تكفيراً عن هذه الجريمة ، وعبثاً يحاول اقناع الشركاء بتأجيل ميعاد الرهنية حتى يتمكن الفلاحون من زرع الأرض وجنى المحصول وسداد الديون ، وأخيراً تنكشف المؤامرة عندما يدخل كروان معلناً أن « الأرض ... الأرض ماتت بعدما كانت صحيت .. ماتت» فهنا وهنا فقط يدرك كمال أن الكيماوى الذى أعطى لها فى الصباح هو الذى أدى إلى موتها فى الليل ، فإذا كان شاهين

هو الذى أعطاها الكيماوى بالاتفاق مع نادية وزيدان ، إذن فالجريمة واضحة ، وهؤلاء الثلاثة هم المجرمون الحقيقيون .

وأمام انكشاف المؤامرة، وتحت وطأة التهديد بإبلاغ البوليس، يتنازل الجميع عن قطعة الأرض لكى تعود إلى أصحابها الأصلاء ... إلى الفلاحين و «يبقى خلاص ولا كأن حاجة حصلت. إن الله غفور رحيم » على حد تعبير كروان وهو يهيج . أما لحظة التنوير الأخيرة فتأتى فى نهاية المسرحية ، فى اللحظة التى يلقى فيها الضوء على رمز التماسيح ومغزى حلاوة زمان، وهو ما نسمعه فى الحوار القصير بين شاكر ممثل التماسيح ، وكمال البطل الثورى التقدمى :

شاكر : (صارخاً) كمال رايح فين انت وميه ؟

كمال : حا نصطاد التماسيح .

شاكر : التماسيح جاية هنا .

كمال : فيه غيرهم كتير برة .

شاكر : وحاتصطادهم بإيه ؟

كمال : بإيدينا .

شاكر : انت مجنون ، حد يقتل التماسيح بإيديه ؟

كمال : دى الطريقة الوحيدة .

شاكر : لكن دول جامدين ... دول بيا كلوا الزرع . وبيا كلوا الناس .

كمال : علشان أقويا والناس ضعيفة . لكن ضرورى الناس تبقى أقوى من التماسيح .

شاكر : موش ممكن ، الناس موش ممكن تبقى أقوى من التماسيح .

كمال : ممكن ، النهاردة ممكن ، أنا كنت باحلم باليوم ده من زمان .

وهنا ينبعث صوت كروان .. صوت كل ضمير لا صوت له ، ينبعث من تحت ركام الماضى وحسرات الأيام، كأنما يعلن عن شروق الشمس ثانية ، وإشراقها من جديد : « حلاوة زمان ياوله ... حلاوة زمان ياوله » . وكأنما بهذه العبارة تكتمل الحلقة ، وتقفل الدائرة .

على أن المؤلف لم يعرض أحداث مسرحيته بهذه الواقعية المباشرة ، والا لما ارتفع عن أن يكون مؤلفاً عادياً مسطحاً كبعض المؤلفين ممن يعالجون أمثال هذه القضايا ، ولكنه على النحو الذى عمد فيه إلى تعميق الأشخاص باعتماده على مقومات الشكل الكيفى من تقابل ومفارقة أو تشابه واختلاف ، وباعتماده على الوحدات المتشابهة رغم ما بينهما من اختلاف والمختلفة رغم ما بينها من تشابه ؛ عمد إلى تعميق الأحداث باعتماده على دمج الماضى بالحاضر ، ومواجهة الواقع بالخيال، والتنقل بين مستوى الحقيقة والأسطورة ؛ وقد تجلى ذلك واضحاً فى الحكاية الخرافية التى كان يقصها كروان على وحيد ، حكاية الأميرة بدر البدور والأمير قمر الزمان .

الأميرة التي قضت من عمرها ثلاث سنوات تبحث عن أميرها قمر الزمان وترفض كل من يتقدم لها من الفرسان ، حتى جاءتها ساحرة عجوز ، وأخذتها إلى حافة بركة كبيرة وعميقة وخالية من الماء ، وأشارت إلى فص من الزمرد فى قاع البركة ، قائلة إنه أميرها قمر الزمان بعد أن سحروه من إنسان إلى حجر ، ولن يفك سحره إلا الحب والصبر ، حبها له وصبرها على البكاء حتى تمتلىء البركة بدموعها . ويقع هـذا الجزء من الحكاية فى الفصل الأول من المسرحية ، ليشير برموزه إلى ما وقع فى هذا الفصل من أحداث . . فالبركة الكبيرة العميقة الخالية من الماء هى الأرض التى قضى عليها السماد وأحالها إلى رقعة جرداء ، والأمير الذى سحروه من إنسان إلى حجر هو كمال الذى تحول من مهندس رى إلى تاجر سماد ، والأميرة التى ظلت تنتظره وتبكى عليه بدموعها هم الفلاحون الذين انتظروا كمال بالحب والصبر .

وفى الفصل الثانى من المسرحية يستمر كروان فى رواية الحكاية ، فالأميرة ظلت تبكى ثلاث سنوات حتى امتلأت البركة بدموعها إلى النصف ، وكلما ارتفع الماء تخلق الأمير من جديد ، وهكذا فى رابع سنة وخامس سنة وسادس سنة حتى تخلق الأمير كله ، ولم يبق منه إلا الرأس الذى كان سيتخلق فى السنة السابعة والأخيرة ، لولا أن الأميرة تركت البركة وتوقفت عن البكاء . وبذلك ينتهى الجزء الثانى من الحكاية ليشير إلى

ما وقع فى الفصل الثانى من أحداث ؛ فالأميرة التى ظلت تبكى هم الفلاحون الذين عبثاً يروون الأرض بدموعهم ، وعبثاً يستحثون كمال على أن يعود إليهم ويمد لهم يد المساعدة ، وهم لا يتركون الأرض ويتوقفون عن البكاء إلا عندما تلقى بهم نادية فى السجن ، بدعوى التآمر على الأرض باقتلاع الزرع والهروب من سداد الديون . وهكذا تصبح الأرض كالبركة المهجورة ، ويظل كمال فى خيال الفلاحين جسداً بلا رأس ، أو مادة بلا روح . وهذا ما عبر عنه كمال بقوله :

« . . أنا حاسس إن كل حاجة حوالى غريبة . موش فاهمها . . موش حقيقية . . وموش بس غريبة . . مخيفة كمان . ظلام ووحل . . وحل مالوش نهاية . وأنا باغوص فيه » .

أما الفصل الثالث ففيه ينتهى كروان من رواية الحكاية : « وفى سابع سنة البركة اتملت بدموع الأميرة . ورجع الأمير بقى أمير ، وأجوز الأميرة وحكم بين الناس بالعدل » . وفى ذلك تفسير عودة الفلاحين إلى الأرض بعد خروجهم من السجن ، واكتشاف كمال للمؤامرة ، وإجباره المتآمرين على التنازل عن الأرض ، وردها إلى أصحابها الحقيقيين .

وهكذا بهندسة كاملة استطاع الدكتور رشاد رشدى أن يضع تصميم هذه المسرحية المركبة بلا تعقيد ، العميقة بلا غموض ، الهادفة بلا تكلف ولا إدعاء ، الشاعرة بلا تعسف أو افتعال ؛ هذا فضلاً عن براعته فى عقد العقدة وصياغة الحوار وإدارة

الحوادث ورسم الشخصيات وبخاصة الشخصيات غير السوية سواء كانت شاذة أو ناقصة التكوين . وبدلاً من شخصية واحدة من هذا النمط كما فى مسرحياته السابقة، نجد هنا ثلاث شخصيات .. وحيد البالغ من العمر خمسة وعشرين عاماً ولا يزيد عمره العقلى على خمس سنوات ، كروان بائع الحلوى الذى صدم فى زوجته شهية وابنته عزيزة بعد أن هربتا مع عامل الماكينة إلى القاهرة ، شاكر بك الذى أصيب فى حادث أثناء عمله مهندساً للرى بالسودان ، ولا يكاد يفيق من تصور التماسيح فى كل مكان . . وربما كانت هذه الشخصية الأخيرة هى أروع الشخصيات وامتعها على الإطلاق ، إنه أبو العيون فى « رحلة خارج السور » وهو زوال فى « خيال الظل » ، وهو سيد المجذوب فى مسرحية « اتفرج يا سلام » .

فإذا انتقلنا من النص المسرحى إلى الإخراج ، أمكننا أن نقولها بصراحة إن المخرج كمال ياسين استطاع إلى حد كبير أن يتحمل مسئولية تقديم هذا العمل غير الهين ، وأن يرتفع إلى مستواه ؛ ولقد ساعده على ذلك عاملان أساسيان : أولاهما أنه لم يشترك فى التمثيل ، وإنما تفرغ تماماً للإخراج حيث تكمن موهبته الحقيقية ، والآخر هو حرصه منذ اللحظة الأولى على أن يكون « المخرج المخرج » لا « المخرج المؤلف » ، أعنى المخرج وكفى ، الذى يوظف كل طاقاته الفنية لخدمة النص المسرحى ، فيعمل على فهمه وإفهامه ، على تصوره وتصويره ، كل هذا بوضوح

وبساطة ودونما حاجة إلى أية غرابة أو إغراب . ولقد عرف المخرج كيف يحافظ على بعدى الفكر والواقع فى المسرحية متنقلاً بينهما بإجادة تامة ، هذا إلى جانب إدراكه الواعى لأهمية الموازاة بين الحقيقة والمجاز . . بين الرمز والمعنى . . بين الحلم والواقع . فرموز الأسطورة تلقى الضوء على أحداث المسرحية ، والعكس صحيح . ولقد ساعد المخرج على أداء مهمته ، الديكور الوا' الذى أوحى بالطابع العام للمسرحية ، والذى وضع تصميمه الفنان صلاح عبد الكريم ، ثم الموسيقى الصاخبة التى وضعها عبد الحميد عبد الرحمن ، والتى كانت بواقعيتها الشاعرية متناسقة بل معبرة عن مفاهيم النص الفكرية ، وعن التموج النفسى لدى الشخصيات :

والذى يحسب أخيراً للمخرج المسرحى هو اختياره الواعى لأكثر العناصر التمثيلية التى أسهمت فى تركيب هذا العمل المعقد الأجزاء ، على رأس هؤلاء الممثلين قطبا المسرح القومى « توفيق الدقن » فى ناحية ، و « شفيق نور الدين » فى الناحية الأخرى . . فبمقدار ما كان الأول رائعاً فى دور شاكر بكل ما فيه من صخب وعنف ولا معقولية ، كان الآخر رائعاً فى دور كروان بكل ما فيه من ضعف واستكانة واستسلام للأمر الواقع أو تواكل على الله . وبعد هذين القطبين يجىء الممثلان الكبيران عباس فارس وسعيد أبو بكر ، الأول فى دور زيدان والآخر فى دور يحيى . . كانا موفقين فى حدود الدور الذى رسم لهما ، وإن كان باستطاعتهما

أن يضفيا كل على دوره لمسات فنية أروع من ذلك بكثير ، عباس فارس فى دوره الجامد الصارم . . دور الإقطاعى المحنك الذى يتصرف بحنكة ودراية تصرفاً يخلو من الأخلاقية ، وسعيد أبو بكر فى دور الهازل الماجن . . دور زير النساء الذى يتحسر على أيام الشباب ويتصرف هو الآخر بلا أخلاقية . أما ممثلو الطليعة فى المسرح القومى وعلى رأسهم عبد الرحمن أبو زهرة فقد أجادوا بشكل عام ، ولكن مع التفاوت النوعى فى درجات الإجادة . . عبد الرحمن أبو زهرة كان فى استطاعته أن يكون أكثر إقناعاً وأشد إثارة لو أنه التزم بالإطار العام لدوره ، ولم يحمله ما لا يحتمل من حركات التهريج . محمود ياسين كذلك كان فى استطاعته أن يملأ دوره ، لو أنه كان أكثر قدرة على حرية الحركة وحرية التعبير . أما الممثلة الجديدة والجادة فاتن أنور فالواضح أنها لا تخلو من الموهبة الفنية ، وأنها تبشر بعطاء فنى وفير . . . وكم كانت تستطيع أن تكون مركز الثقل فى المسرحية بحكم وضعها الإستراتيجى فى النص ، لو أنها تآلفت أكثر وأكبر مع خشبة المسرح .

ولا يمكننا فى نهاية الكلام عن الأداء التمثيلى إلا أن نقف وقفتين . . إحداهما عند محمود الحدينى والأخرى عند سهير البابلى فقد كان الحدينى رائعاً ومروعاً فى دور وحيد المعتوه الأبله ، الذى لا يزيد عمره العقلى على خمس سنوات ، تمثل دوره بذكاء واستوعبه بوعى وأداه بحساسية وشفافية هائلتين وصحيح أن

كثيراً من الممثلين لعبوا مثل هذا الدور ، ولكن الحديني أداه بأسلوبه الخاص وطابعه المميز ، فكان كما قلت رائعاً ومروعاً .
أما سهير البابلي فكانت بحق هي مركز الثقل في المسرحية كلها ، لم تكتف بأن تعيش دورها وتحيــاه ، ولكنها استطاعت أن تضفي عليه الكثير من فنها هي ، وأن تفجر فيه أبعاداً لا يمكن إدراكها في النص مباشرة . كما استطاعت أن تكون المايسترو الذي يحرك الأوركسترا التمثيلي في هذه السيمفونية المركبة الألحان . إن دور سهير البابلي في هــذه المسرحية أهم وأكبر دور أدته في مسرحية مؤلفة – ولا أقول مترجمة – حتى الآن ، إنه الدور الذي يرشحها لانتزاع زعامة التمثيل العربي بعد أن تقدمت السن بغيرها كبار الممثلات .

هبوط اضطرارى .. في بلدى يا بلدى !

« المسرحية ناقصة حتى تعرض على المسرح » .. تلك قاعدة نقدية لا بد لكل ناقد درامى من أن يضعها فى حسابه باعتبارها قيمة من أهم القيم الإيجابية فى النقد الدرامى الحديث ، لأنه من فوق هذه القاعدة يمكننا أن نتناول المسرحية كما هى قائمة بالفعل ، لا كما كانت فى ضمير الكاتب أو تصور المخرج أو خيال الممثل ، وبالتالى يمكننا أن نتجنب الوقوع فى سراديب النوايا الطيبة ، ودهاليز البطولة الزائفة حتى يتمكن النقد من أن يتعادل موضوعياً ، أعنى أن يتكافأ إيجاباً أو سلباً مع العرض القائم بالفعل فوق خشبة المسرح .

وإذا كانت هذه القاعدة النقدية لازمة فى تناول أى عمل مسرحى، فهى ألزم فى تناول هذا العمل بالذات « بلدى يا بلدى » لكثرة ما قيل عنه من كلام لا يمكن أن يوصف بالصدق أو

بالكذب ، بل لا يرتفع إلى أن يكون كذباً ، لأن ما يوصف بالكذب شيء موجود بالفعل ، ولكن تكذبه التجربة ، أما العمل الذى لم يوجد بعد فلا يمكن وصفه بالصدق أو بالكذب .

وأخيراً عرضت مسرحية « بلدى يا بلدى » فبماذا يمكننا أن نصف هذه المسرحية ؟ .

فى تقديرى أن رشاد رشدى فى مسرحيته الجديدة « بلدى يا بلدى » استطاع أن يعانق فكرة جريئة وطموحة ، قلبها الدين وأحد جناحيها السياسة والجناح الآخر هو المجتمع .. هذه الفكرة مؤداها أن الحرية ضرورة لازمة للقادة بقدر ما هى لازمة للقاعدة، بل هى ألزم للقادة منها للقاعدة لأن الشعب الذى يربى منذ البداية على معانى الحرية هو الشعب الذى يستجيب للحاكم إذ دعاه للذود عن هذه الحرية ؛ أما الشعب الذى لم يذق للحرية طعماً ، والذى لم تتحول الحرية فى يديه إلى قيمة يحرص عليها ويفنى فى سبيلها ، فسيان عنده أن يتحرر أو يستعمر ، أن يناضل أو يهادن ، أن يحيا أو يموت .

ولكى يضىء المؤلف هذه الفكرة من كل جوانبها ، وقع على فترة من أخصب الفترات فى تاريخنا السياسى والاجتماعى والدينى ، هى الفترة التى أحس فيها المصريون بنفس شعور المرارة والأسى الذى أحس به كافة المسلمين ؛ فالتتار يطعنون الوطن الإسلامى فى أقصى مشرقه ، والأوربيون يطعنونه فى أقصى مغربه ، وبعد أولئك وهؤلاء يجىء الصليبيون ليطعنوا المسلمين فى مكان هو

بمثابة القلب من وطنهم الكبير . وهكذا وجد المسلمون أنفسهم فى مناخ لم يألفوه منذ قيام دولتهم .. مناخ مشبع برياح السموم التى تهب عليه من كل جانب ، والتى تطفىء فى قلب العالم الإسلامى كل معانى المجد والعزة والكرامة ؛ الأمر الذى جعل المسلمين يعيدون النظر فى موقفهم ، ويفكرون فى النجاة عن طريق العودة إلى الله .

وإذا كان هذا هو شعور المسلمين جميعاً ، فإن أهل مصر بالذات كانوا أكثر شعوراً بالضيق وأشد إحساساً بالأسى ؛ ذلك لأن أمرهم لم يقف عند حد نزول الصليبيين فى دمياط وزحفهم إلى المنصورة ، ولا عند وصول التتار إلى غزة على أبواب مصر الشرقية ، بل تعدى هذا وذاك إلى إحساسهم بالمرارة والخزى نتيجة لخضوعهم لنوع جديد من الحكام هم طائفة المماليك ؛ فالمصريون لا يستطيعون أن يتناسوا أن المماليك أغراب عن البلاد ، وأنهم كانوا رقيقاً فى يوم من الأيام ، وأنهم حكموا مصر وأهلها بوصفهم طبقة متعالية على المصريين، يأخذون من البلاد كل خيراتها، ولا يتركون لأهلها الحقيقيين سوى الفتات .

والذى يعنينا الآن هو أنه فى هذا الجو الآسى ، المشبع بمعانى الضيق والحصر ، والمملوء بكافة دواعى القهر واليأس والضياع ، لم يجد المصريون أمامهم سوى التصوف يهرعون إليه على نحو ما هرع المسلمون جميعاً إلى الله . لذلك كان من الطبيعى أن يفد على مصر كثير من مشايخ الصوفية من أمثال أبى الحسن

الشاذلى ، وأبى العباس المرسى ، وأبى القاسم القبارى ، وأن يكون السيد أحمد البدوى على رأس مشايخ الصوفية ، الذين وفدوا على مصر فى القرن السابع الهجرى ، ولعبوا فوق مسرحها الدينى والسياسى والاجتماعى دوراً كبيراً .. كبيراً إلى أقصى حد ..

وأقول السياسى والاجتماعى إلى جوار الدينى لأن التصوف الإسلامى فى صميمه ليس من قبيل الرهبانية التى تقف عند حدود الزهد والعبادة ، بل يتعدى ذلك إلى آفاق العمل والجهاد ، وتغيير الواقع السيىء إلى واقع أفضل . وهذا ما عبر عنه السيد البدوى فى المسرحية بقوله : « الصلاة والصوم فروض العبادة . أما العمل الصالح فهوالعمل من أجل الغير » ، أى أن الخروج من أسر الذات والارتماء فى واقع الغير هو الغاية القصوى للتصوف ، والمتصوف الحقيقى هو من يمتزج فى سلوكه النظر بالعمل ، وتختلط فى شخصه الإرادة البشرية بالإرادة الإلهية ، ويخرج من هذا كله بمجموعة من المبادىء الأخلاقية والقيم الروحية التى تنصهر فى بوتقة نموذج بشرى واحد هو « البطل » بالمصطلح الدرامى .

وهكذا محملاً بكل هذه المعانى ، مزوداً بكل هذه القيم ، نزل السيد البدوى إلى طنطا يوقظ غفاة البشر ، ويدعو الناس إلى نداء الحياة الصاعدة ، ويمد المجتمع بأسباب جديدة للحياة ، على حد قول « المداح » فى المسرحية .

وتفسير ذلك فلسفياً أن نداء الحياة الصاعدة إنما يتردد عن طريق النموذج الحى الذى يقدمه لنا البطل . وإذا كان من شأن

هذا النموذج أن يجد أصداءً قوية فى نفوسنا ، فذلك لأن ثمة «صوفياً» يرقد فى أعماق ذواتنا ، ينتظر المناسبة التى تجذبه إلى الخارج . والذى أدى إلى انتشار دعوى السيد البدوى أنها لم تكن عن طريق «الدفع من الخلف» بل عن طريق «الجاذبية من الأمام» وأنها لم تخاطب الناس بالعقل بل خاطبتهم بالقلب ، ولم تجتذبهم بالاستدلال بل بالقدوة . وهذا هو معنى قول السيد البدوى : «لا يقوى على تحرير غيره من لم يحرر نفسه» ، وهو ما جسده المؤلف فى شخصيتين متوازيتين من شخصيات المسرحية ومن مريدى السيد البدوى ؛ أحدهما هو الشيخ قمر الذى فتنته زينة الحياة الدنيا عن جوهر هذه الحياة، فارتمى فى أحضان امرأة لعوب تدعى فاطمة بنت برى ، أنسته الدعوة وألهته عن الرسالة وتركته إنساناً مسلوب الإرادة ، يسير إلى سراب ويظل يسير دون أن يتوقف لحظة واحدة عن السير .

وصحيح أن فاطمة بنت برى امرأة لا تقاوم ، ما أن يسمع الإنسان صوتها ، أو يقع نظره على شعرها ، حتى يشعر أنه بلا إرادة ، وصحيح أنها شغلت خيال السيد البدوى نفسه وتراءت له فى الأحلام ؛ ولكن الصحيح بعد هذا كله أن السيد البدوى استطاع أن يقاوم إغراء هذه المرأة، وأن يلتقى بها وجهاً لوجه لكى يضع حداً لانشغاله بها — ولو فى الخيال — مصداقاً لقوله : «لا يقوى على تحرير غيره من لم يحرر نفسه» .

وكما عمد المؤلف إلى شخصية الشيخ قمر ليكشف به عن البعد

الاجتماعى فى حياة السيد البدوى ، عمد كذلك إلى شخصية الفتى متولى ليكشف به عن البعد السياسى فى حياة الشيخ . وكما كانت نقطة الانطلاق عند السيد البدوى فى مواجهة أمور الحكم قوله : «لا يقوى على تحرير غيره من لم يحرر نفسه» ، كان هذا هو ما جسده المؤلف فى اللقاء الذى تم بين السيد البدوى وبين السلطان عند ما سعى إليه الأخير يستميله إلى السلطة ويعده بالجاه ، وإذا بالسيد يعرض عن هذا كله ، ويعطى السلطان درساً فى سياسة أمور الناس :

السلطان : لم جاء كل هذا الخلق يسعى إليك ؟

السيد : حاشا لله يا سيدى . . أنا الذى يسعى إلى الخلق .

السلطان : أريد إجابة على سؤالى .. لم يسعى الناس إليك ؟

السيد : لقد أعطيتك الإجابة .

وعلى النحو الذى يوازى به موقف المقابلة بين السيد البدوى وبين السلطان موقف المقابلة بينه وبين فاطمة بنت برى ، رغم ما بين الموقفين من تشابه واختلاف ، تشابه فى الإصرار على تحرير النفس ، واختلاف فى نوعية هذا التحرير . . أحدهما على المستوى السياسى والآخر على المستوى الاجتماعى ؛ فإن موقف المقابلة بين السيد البدوى وبين الشيخ قمر ، يشبه فى كثير من الوجوه موقف المقابلة بينه وبين الفتى متولى رغم ما بين الموقفين من اختلاف ؛ فهو يدعو الشيخ قمر بعد أن لاذ ببطن الجبل ، مكفراً عن خطيئته بالنسك والعبادة واعتزال الحياة ، يدعوه إلى ملاقاة الناس على أرض الواقع ، ودعوتهم إلى الجهاد فى سبيل الله ،

على اعتبار أن الصلاة والصوم من فروض العبادة، أما العمل الصالح فهو العمل من أجل الغير : وكذلك يدعو متولى ، فتى الغربية الهمام إلى البدء بتحرير الناس قبل تحرير الأرض ، لأن تحرير الأرض لا يتم إلا بتحرير الشعب ، والشعب الذى لا يحرر نفسه لا يستطيع أن يحرر أرضه :

متولى : سيدى .: التتر فى الشام ، والروم فى دمياط ، والمماليك فى الحكم ، وبهرام الأرمنى فى كرسى الوزارة ، والناس أصبحوا عبيد كل هؤلاء .

السيد : أنت تبغى تحريرهم :. وأنا كذلك .

متولى : فيم إذن تطلب منى أن أنتظر ؟ لقد جمعت جيشاً من الرجال الأقوياء .

السيد : الجيش لا يكفى ، ربما استطاع تحرير الأرض من الغزاة ، ولكنه لا يملك تحرير أصحاب الأرض ، إن شيئاً ما قد انطفأ فى قلوب الناس ويجب أن يشتعل ، عندئذ لن يستطيع التتر أو الروم أو قوى الشر كلها أن تقف أمامهم .

وينجح متولى فتى الغربية الهمام فى أن يخلص البلاد من الحاكم المملوكى الغاصب ، من الكافر الأرمنى الوزير بهرام ، ليتولى هو مقاليد الحكم ، محتفظاً لنفسه بمنصب الوزير ، جاعلاً من أصحابه مجموعة من الحكام : وتدور برأس متولى خمر الحكم فيغفل عن مهمته الحقيقية فى تحرير أصحاب الأرض تمهيداً لتحرير :

الأرض نفسها . وعبثاً يحاول أن يقنع نفسه ويقنع الإمام بأن حكمه ما هو إلا خطوة على الطريق، الطريق إلى الحرية والتحرير ؛ ولكن السيد البدوى يعرض عن تبريره، مؤكداً للفتى الهام أن الحرية كل لا يتجزأ ، وأنه لا معنى لأن يظل فى الحكم والتتار والمماليك والكفار يحكمون معه الناس ، وهذا هو ما عبر عنه بقوله وهو حزين : « اذهب يا متولى .. لقد فعلت بك الدنيا مثلما فعلت بالشيخ قمر ، ولولا أنى أعرف أن قلبك مثل قلبه لم يعرف الدنس لغضبت منك غضبة لا رجعة فيها » .

وتلك هى سقطة البطل متولى ، طيبة القلب التى تفوت على صاحبها رؤية الأمور فى مكانها الصحيح ، والتى تساعد من حوله على استغلال هذه « النقيصة الفاضلة » فيوقعونه فى سلسلة من المآزق والأخطار تودى به فى نهاية الأمر . وهكذا .. هكذا عزله أصحابه من الحكام عن أفراد الشعب، وراحوا هم يشكلون طبقة حاكمة ، تتعنت فى ظلم الناس على نحو يعيد إلى أذهانهم صورة المماليك الذين كانوا يحكمونهم بأرستقراطية متعالية . ولا يدرك متولى هذه الحقيقة إلا مؤخراً وبعد فوات الأوان ، وعبثاً يصيح فى وجه أصحابه من الحكام : « أنا لا حاكم ولا وزير .. أنا متولى .. الحر الفقير ، الثائر اللى عمره ما يسكت على الغلط، وأنتم منى والناس اللى واقفين بره ، الناس اللى بتسموهم رعاع دول أهلنا .. دول احنا نفسنا » .

أقول عبثاً يتدارك متولى هذه الحقيقة ، لأن الأوان قد فات ،

ولم يعد يجديه الصراخ فى وجه أصحابه من الحكام ، أو حتى عزلهم واستبدالهم بحكام آخرين ؛ فالمسافة قد اتسعت بينه وبين الناس ، لقد نسيه الناس واعتبروه مملوكاً كبقية المماليك . وهذا هو مضمون اللقاء الآسف الحزين الذى يتم فى نهاية المسرحية بين متولى وبين إمامه السيد البدوى .

على أن هذه السقطة التى سقطها متولى على المستوى السياسى ، هى نفسها السقطة التى يسقطها السيد البدوى على المستوى الدينى ، أو بتعبير أدق على مستوى الإصلاح الدينى ؛ فبدلاً من أن ينزل السيد بنفسه إلى الناس من حين لآخر ، اعتمد على أتباعه من السطوحيين فى نشر الدعوة وتبليغ الرسالة . ولكن للأسف كان أغلب السطوحيين : « إما للرسالة مش فاهمين ، أو على تعليمها مش قادرين ، أو وده هو الأهم من تحريفها مستفيدين » . وهكذا لجأ أولئك السطوحيون إلى نشر البدع الكاذبة والمعتقدات الباطلة تحت شعار الدروشة حيناً والكرامات حيناً آخر ، فزعموا أن السيد طار بلا جناحين ، وطاف العالم فى لحظتين ، وأحيا الموتى وأمات الأحياء فى طرفة عين ، إلى آخر هذه الكرامات والمعجزات التى نسبوها إلى السيد البدوى ، لكى يعزلوا الرجل عن الناس ، ويصبحوا هم أنفسهم أصحاب كرامات ومعجزات .

وما هكذا كان السيد البدوى ، وما كانت تلك هى دعوته فها هو يصيح بأتباعه من السطوحيين : « خلاص المسلمين من الظلم والهوان . . هذا ما أريد . . خلاص المسلمين من الأسر . . من أسر الحاكم الظالم وأسر الكافر المعتدى . . » ولكن

ما يسمعونه شيء ، وما يبلغونه للناس شيء آخر ، حتى أضحى السيد البدوى فى ضمير الناس فكرة مطلقة ومعنى مجرداً يلقون عليه بأثقالهم ويتكلون عليه فى تصريف أمورهم ، حتى ساءت أحوالهم ودب الفقر فى حياتهم ، وزحف العدو إلى ديارهم ، وأصبحوا موتى وما هم بأموات .

ويدرك السيد البدوى هذه الحقيقة ، ولكن مؤخراً وبعد فوات الأوان، وعبثاً يحاول النزول إلى الناس يدعوهم إلى الجهاد ، ويصرخ فيهم أن لا مكان لأحد تحت سقف داره ، وأن مكان الحر هناك فى مجابهة الظلام؛ولكن الناس لا يعرفونه ولا يتعرفون على كلماته ، فهى كلمات غريبة على آذانهم ودعوى لم يألفوها من قبل ، فيعرضون عنه مستمرين فى دروشتهم ، تاركين إياه يغرق فى كلماته ، ولكن كلمات الرجل لاتغرق حتى الموت ، فما هو إلا قليل حتى تتوهج فى نفس متولى جمرة الحرية فيخرج على رأس جيشه من الأتباع ليحقق انتصاره على المحتل الغاصب فى المنصورة ، فى الوقت الذى يثور فيه الشعب على شرذمة المماليك من الحكام ، وبذلك يتم النصر للجميع .

وإذا كان هذا هو الحدث الأصلى فى المسرحية الذى يشكل عمودها الفقرى ، فثمة أحـــداث أخرى تتداخل فيما بينها وتتوازى ، ناسجة فى النهاية البناء العضوى الشامل للمسرحية ؛ فهناك قصة « أبو الذهب » الحاوى وزوجته « زين أبوها » ضاربة الودع ، إنها قصة الزوج الآبق الذى يهجر زوجته الدميمة فلا تملك إلا

أن تطارده فى كل مكان ، وحين يقع زوجها فى غرام « حوران » الفتى المملوكى الذى تخفى فى زى امرأة وتسمى باسم «حورية»، إذا بزوجته تساعده فى جمع المهر الكبير الذى يتزوج به من حورية ، مقابل أن يبقى عليها ولا يفكر فى الطلاق . وعلى الوجه الآخر من هذه القصة ، هناك قصة «حسن الفطاطرى» وزوجته «عجيبة» ، عجيبة التى اختطفها منطاش المملوكى لكى يتزوج بها ، ولكنها هربت منه ، وتخفت فى زى المغنى صابر ، وراحت تبيع الفطير إلى جوار زوجها الذى ظل يبحث عنها دون أن يعلم أنها هى التى تسير إلى جواره . وهناك فوق هاتين القصتين المتوازيتين قصة « حسين » أحد أفراد الشعب الذى خطفوا منه زوجته غريبة وهو نائم، فظل طوال المسرحية يناديها، ويندب الحظ الذى جعله يغفل عنها . وهناك وبعد هذا كله قصة «الملوانى» الذى يظل طوال المسرحية يصالح بين ولديه .. الأولانى والتانى ويحول بينهما وبين رغبتهما فى هدم البيت الذى تركه لهما ، ولكن دون جدوى ، فيهيم على وجهه ويتدروش ، ويظهر من حين لآخر وهو يردد صيحته المدوية : « بلدى يا بلدى، ماحدش شاف بلدى ؟ ما حدش يعرف بلدى ، بلدى يا بلدى » :

أما القالب العام الذى صب فيه رشاد رشدى مسرحيته فهو قالب الحوار الشعرى من ناحية، والتعبير الغنائى من ناحية أخرى ، على أنه ليس الحوار الموزون فى بعض الأغانى التى تنشدها المجموعة ، لأنه فى عمومه شىء أقرب إلى النثر المسجوع ، مع

فارق كيفي هام بين حوار الطبقة الحاكمة «والسيد البدوى ومن حوله من الحكام والمريدين» والذى يجىء باللغة الفصحى باعتبارها اللغة الرسمية، وبين الحوار العادى فى سائر أنحاء المسرحية، والذى يجىء باللهجة العامية باعتبارها لغة أفراد الشعب. أما عن التعبير الغنائى فهو فى الواقع التعبير العام فى المسرحية وإن لم يرتفع إلى مستوى الشعر؛ فهو تعبير غنائى خارجى سطحى، يعبر عن أحداث عامة وأفكار مجردة بلغة منغومة مسجوعة، رغم أن الغنائية جزء من البناء الداخلى للمسرحية نفسها، ورغم أن المسرحية مسرحية غنائية بهذا المعنى.

والذى ننتقل إليه الآن هو الكيفية التى استقبل بها المخرج جلال الشرقاوى هذه المسرحية المتداخلة الأحداث، المتعددة الشخصيات، المركبة البناء؟.

والواقع أن هذه المسرحية كفيلة بأن تضع مخرجها، أى مخرج، فى حيرة فنية كبيرة لا يدرى معها بأى أسلوب يخرجها، ولا على أى نحو يعالج حدثها الأصلى فى علاقته بباقى الأحداث؟ هل يحرص على الطابع الغنائى للمسرحية، وما يستلزمه هذا الطابع من عناصر الاستعراض المسرحى الشامل حيث الموسيقى والرقص والغناء والاسكتشات تجمعها جميعاً وحدة واحدة؟ أم يحرص على الطابع الدرامى وما يقتضيه هذا الطابع من إبراز عناصر الصراع بين الطغيان من ناحية والحكام والمقاومة من ناحية أخرى، فضلاً عن الصراع بين السيد البدوى وأتباعه من ناحية، وبين متولى وأصحابه من ناحية أخرى؟ إنه إذا اختار الأسلوب الأول لوقع

بذلك فى هوة الطابع الكوميدى والأسلوب الكاريكاتيرى ، خاصة أن الغنائية فى المسرحية ليست غنائية لغة فحسب ، ولكنها أيضاً غنائية مواقف ، هذه المواقف لا تخلو من الاسكتشات الاجتماعية الساخرة ، والصور النقدية الضاحكة ، الكفيلة بتحويل العرض المسرحى كله إلى « مولد » شعبى خالص . وإذا اختار الأسلوب الدرامى ، فالمسرحية تكاد تخلو من البناء الدرامى أو بتعبير أدق من الوحدة الدرامية ، فهى فى عمومها مجموعة من المواقف الغنائية الخارجية ، لا تعبر عن صراع عميق فى النفس البشرية من خلال أحداث خاصة أو شخصيات ذات ملامح خاصة ، وإنما تعرض لهذا الصراع الخارجى بين طغيان الحكام من ناحية ومقاومة الشعب من ناحية أخرى ، فضلاً عن احتوائها على مجموعة من الاسكتشات الغنائية المتلاصقة ، التى يمكن أن يحذف بعضها أو يلغى دون أن يمس المسرحية شىء .. أى شىء !

أقول إن المخرج جلال الشرقاوى بدلاً من أن يختار بين هذين الأسلوبين لكى يحقق لإخراجه الوحدة العضوية المتجانسة والمتكاملة، آثر أن يكون أكثر وفاء للنص فجعل من الإخراج تجسيداً حرفياً أميناً للمسرحية ، يحافظ على طابعها الغنائى بكل ما يتلاءم وهذا الطابع ، فى الوقت الذى يحتفظ فيه بالطابع الدرامى بكل ما يحتويه من مقومات . والذى نتج عن ذلك هو التفكك الواضح فى العرض ، والتنافر الشديد بين كافة عناصر البناء ؛ فلا هو حقق متعة الاستعراض الغنائى، ولا حافظ على روعة العرض الدرامى .

من توفيق الحكيم إلى شوقى عبد الحكيم ماراً بالكوكبة الرائدة من كتاب المسرح . . نعمان عاشور ، سعد الدين وهبه ، ألفريد فرج ، رشاد رشدى ، عبد الرحمن الشرقاوى ، ميخائيل رومان ، صلاح عبدالصبور ، محمود دياب ، وعلى سالم ؛ أقول من هذا إلى ذاك ماراً بهؤلاء لا تكاد تجد كاتباً توجه بكل طاقته الأدبية نحو السير الشعبية مثلما فعل هذا الكاتب . . فاروق خورشيد .

وعلى الرغم مما بلغته دراسة الفولكلور من تعمق وشمول ، إلا أنها لا تزال الدراسة المدونة فى الكتب والمجلدات ، المعلقة فى أروقة الجامعات ومناهج الدراسة الأكاديمية ؛ وما أجدر تراثنا الشعبى أن يكون مادة لأعمال أدبية وفنية ، بحيث يصبح جزءاً من وجداننا الثقافى الحاضر ، وبحيث نعيشه ونتمثله ونتحد به

فى معركتنا الحضارية الراهنة . فقد قامت السير الشعبية بدور هام فى التعبير عن حقيقة شعبنا ، فى الوقت الذى اقتصر فيه الأدب الرسمى على التعبير عن الأرستقراطية الفكرية ، التى خلقتها ظروف مجتمعنا السياسية عبر المراحل المختلفة من تاريخ تطوره .

وإذا كانت مجموعة السير الشعبية التى ازدهرت فترة طويلة فى تاريخنا الفنى ، والتى كانت تمثل شكلاً ما من أشكال التعبير القصصى ، لم تصلنا كلها وإنما الذى وصلنا منها هو : سيرة عنترة بن شداد ، وسيرة الظاهر بيبرس ، وسيرة الأميرة ذات الهمة ، وسيرة حمزة البهلوان ، وسيرة على الزيبق ، وسيرة سيف بن ذى يزن فضلاً عن السيرة الهلالية ، فقد تعاطى فاروق خورشيد من بين هذه السير — حتى الآن — سيرتى سيف بن ذى يزن ، وعلى الزيبق مطوراً إياهما إلى المفاهيم الذوقية والجمالية الحديثة ، عاملاً فيهما أساليب الفن الروائى المعاصر ، راداً بهذا كله على من يرون أن الأدب العربى قد خلا تماماً من كل سابقة لفن الرواية المجيد .

وكائناً ما كان رأى فاروق خورشيد من أن السير الشعبية تمثل لوناً من ألوان الأدب القصصى العربى ، وكائناً ما كان رأينا من أن الأساس فى العمل الفنى هو الصورة الفنية المتكاملة ، وهو ما لم يعرفه العرب القدامى ؛ فإن ما حاوله فاروق خورشيد فى معالجة المادة الخام بإدخال التكنيك الروائى المعاصر ، وما أباحه لنفسه من حرية فى السرد وفى استعمال الحوار وفى استخدام المونولوج الداخلى ، وما تمكن فيه بعد هذا كله من ربط الأحداث

شخصياً قبل أن يهم الآخرين ، أما هو فيبحث عن الشيء الكبير الذى يهمنا جميعاً .. يبحث عن البلد ، عن الأرض ، عن الوطن ؛ ومن ثم كان ينبغى أن يتغلغل فى أرجاء المسرحية، ويشيع فى جو المسرح كله ، بدلاً من أن يظهر فجأة ويختفى فجأة هكذا بلا تقديم ولا تبرير .

يضاف إلى هذا وذاك مغالاة المخرج فى تصوير مريدي السيد البدوى فى طلب الحاجات ، فقد أظهرهم بشكل كاريكاتيرى أقرب إلى التهريج .. رجل فوق ظهرالحصان ، امرأة محمولة على الأعناق فلاح عائد من الغيط ، حاوى يبتلع النار ، إلى آخر هذه المشاهد التى تلائم المسرح الاستعراضى أكثر من ملائمتها للمسرح الدرامى .

على أن هذا كله لا يقلل من المجهود الكبير الذى بذله المخرج جلال الشرقاوى فى تقديم هذا النص المركب ؛ وفق إلى حد كبير فى تحريك المجاميع — مجاميع الدراويش والمجاذيب — تلك الحركة التشكيلية الجميلة الموحية التى تضافرت مع أغانى المداحين والمنشدين فى كسر الحائط الرابع بين المسرح والجمهور ، وإحالة المسرح كله إلى ساحة من ساحات المولد توفى فيه النذر ، وتؤدى فيه الشعائر ، ويستنشق فيه عبير الدين . وبإحساس جمالى أصيل استطاع جلال الشرقاوى أن يجمع بين الغناء الشعبى والحركة الدرامية ، وبين الألحان الدينية والأداء التمثيلى ، وبين هذا كله وإمكانيات الإضاءة فى جعل مشاهد المسرحية أقرب إلى سيناريو الفيلم الذى تتلاحق فيه الصور ، وتتوالى فيه الكادرات على نحو تملأ فراغ

المسرح ، ويجعل الصالة كلها تموج بالحركة والحياة .

أما عن التمثيل والأداء ، فقد قام حمدى غيث بدور السيد البدوى ، فأضفى على هذا الدور كل ما يتطلبه من عظمة وهيبة فى مواجهة الناس ، وتقوى وخشوع فى ملاقاة الله . كان يتكلم فيشيع حوله عطر الإيمان ، ويتحرك فتسرى فى الناس رعشة اليقين ، ولولا مسحة من السيد المسيح بدت عليه لكان أقرب إلى الشيخ الصوفى منه إلى الراهب القديس . وأما دور الفتى متولى فتى الغربية الهمام فقد قام به أنور إسماعيل ، ولا شك فى أن إمكانية صوته الهائلة هى التى ساعدته على تجسيد دور متولى الثائر الغضبان ، ولو أنه من الناحية المسرحية كان أقل حضوراً من ممثل آخر هو عبدالله غيث الذى كنت أرشحه لهذا الدور ، بدلاً من دور الملوانى الذى قام به هذا الممثل الممتاز الذى أوتى قدرة هائلة على التشكل وفقاً لمقتضيات الدور ؛ فكان بارعاً فى أداء الحركة الحائرة فى الصالة ، ثم الحركة الباحثة فوق المسرح ، ثم الحركة الثائرة فى مواجهة الجمهور عندما ألقى فى وجهه بمنولوجه الخطير . أما سهير البابلى فى دور فاطمة بنت برى ، فأغلب الظن أنها لم تدرك تماماً أبعاد هذا الدور فكانت منفعلة عندما انتقل إليها السيد البدوى ، وكانت أكثر انفعالاً عندما انتقلت هى إلى السيد البدوى ، وبين كلا الانفعالين لم تستطع أن تصور لنا ذلك التحول الروحى العميق الذى أحالها من غازية لعوب إلى امرأة صوفية زاهدة . وأما حسن الشربينى فى دور حسن القطاطرى فقد كان بارعاً إلى حد كبير

فى الوفاء بكل إمكانيات هذا الدور ، إذ استطاع بصوته وحركته وأدائه أن يصور لنا الفنان المصرى الأصيل ، وابن البلد الشعبى على الحقيقة . وكذلك كان عبد الحفيظ التطاوى بصوته الغنى المعبر ، وأدائه العميق الفاهم أكثر من بارع فى دور أبو الدهب الحاوى .

وأخيراً فإن الظاهرة الجديرة بالإشارة حقاً فى مسرحية «بلدى يا بلدى» هى فرقة زكريا الحجاوى ذلك الفنان الشعبى الأصيل الذى استطاع بما صاغه من ألحان دينية وأناشيد شعبية أن يملأ فراغ العرض ، ويفسر الكثير من فقرات النص ، ويضفى على المسرحية جوها الشعبى ومناخها الدينى ؛ إن فرقة زكريا الحجاوى هى الإضافة الفنية الحقيقية فى هذه المسرحية ، ولو أمكن تنميتها شكلاً ومضموناً لفتحت أمام مسرحنا آفاقاً فنية جديدة .

ليال بلا حصاد ..
ومسرح بلا جمهور !

أما أنه مسرح بلا جمهور فهذا هو الانطباع الأول الذى يتلقاه الداخل إلى ذلك المسرح الجديد . . مسرح الزمالك ، وأما أنها ليال بلا حصاد فذلك هو الانطباع الأخير الذى يخرج به المتفرج من تلك المسرحية الجديدة . . ليالى الحصاد . غير أنه إذا كانت تلك هى المسرحية الأولى فى حياة مسرح الزمالك ، فهى ليست كذلك فى حياة كاتبها المسرحى الشاب محمود دياب ؛ فقد سبق لهذا الكاتب أن خطا خطوتين فى مشوار المسرح الطويل . . الخطوة الأولى خطاها على خجل واستحياء كبيرين عندما قدم جهده المسرحى الأول . . « البيت القديم » ولم تلق اهتماماً كبيراً لا من النقاد ولا من الجمهور . . ربما لأن « البيت القديم » كان قديماً بالفعل فلم يلفت إليه الأنظار . وكيف تلتفت الأنظار إلى موضوع مكرور معاد . . لاكته الألسن وملته الأسماع ؟ موضوع الابن

الذى يستكمل تعليمه الجامعى فيتمرد على بيئته القديمة ، ويلتحق بإحدى الأسر الإقطاعية عن طريق خطوبته لابنة أحد الباشوات السابقين ، ولكنه يكتشف أنها بلهاء، عاطلة من أية موهبة ، فيتركها بعد أن يمر بصراع حاد بينه وبين أخيه العامل . . هو فى حقيقته الصراع بين الأصالة والزيف ، بين الانتهازية والشرف ، بين الموت والتفاهة . . إلى آخر هذه الكليشيهات .

أما الخطوة الثانية فقد خطاها محمود دياب وسط صخب وعنف كبيرين عندما قدم جهده المسرحى الثانى . . « الزوبعة » وكانت الزوبعة زوبعة بالفعل لأن ما أثارته من كلام خارج النص كان أكثر بكثير مما فى العمل ذاته ، ومع ذلك فقد استطاع محمود دياب أن يعلن بهذه المسرحية عن قدوم كاتب مسرحى جديد ، كاتب يحمل فى إحدى يديه تصوراً واضحاً لمفهوم الدراما ويحمل فى اليد الأخرى محاولة جادة ودافئة للاتجاه بالمسرح وجهة جديدة . . إلى القرية حيث الفلاحين ! وفى تقديرى أن القرية المصرية لا تزال ذلك المجهول الذى نسمع عنه كثيراً ولكننا لا نكاد نعرفه معرفة حقيقية ، وما نسمعه عنها لا يكاد يخرج عن أمرين . . إما تقديم صورة رومانسية سخيفة عن بساطة القرية وجمال الريف ، أو تقديم صورة كاريكاتيرية أكثر سخفاً عن بلاهة الفلاح المصرى وتخلفه الحضارى الخطير . أما القرية من حيث هى عالم بأسره تتشابك فيه العلاقات وتتزاحم فيه المشاعر وتختلط فيه الرؤى ، بحيث تخرج فى النهاية بتجربة درامية أكثر عمقاً وأشد تعقيداً ،

تجربة إنسانية صادقة الولاء الأول فيها للإنسان من حيث هو كذلك لا من حيث هو لافتة أو شعار ، ولا من حيث هو مادة للوعظ أو موضوع للإرشاد ، فهذا هو ما حاوله ويحاوله كاتبنا الجاد محمود دياب .

غير أنه إذا كان محمود دياب فى مسرحية « الزوبعة » قد تناول القرية من حيث هى تجربة مضمون ، فوقع على لحظة درامية خصبة تلتقى عندها القرية بعاداتها وتقاليدها وجوها الحضارى العام ، لكى تسفر فى النهاية عن نوعية العلاقة بين الفرد والمجتمع داخل إطار الريف المصرى . فها هو فى مسرحية « ليالى الحصاد » يعود إلى القرية ليتناولها من حيث هى تجربة شكل ، فيقع على ظاهرة مسرحية أصيلة يعرفها فلاح القرية ويعيشها بوجدانه وضميره لأنها جزء من مأثوره الشعبى ، ونمط من أنماط حياته العادية ؛ ذلك هو « السامر » الذى انطلق منه محمود دياب ليتخذه إطاراً مسرحياً يكشف من خلاله عن روعة التداخل بين الفن والحياة فى وجدان الفلاح المصرى ، كما يكشف من خلاله أيضاً عن الطريقة التى استطاع بها إنسان القرية أن « يفنن » حياته ويحيا فنه .. هكذا بتلقائية ويسر ، وبأسلوب التعبير الطبيعى المباشر . يقول حسان الغاوى فى بداية تقديمه لسامر القرية : « جصر الكلام ، أنا مش متعلم .. فى غير الزرع ما أفهمش ، لكن ، تلاجينى أغوى الفن .. وعشان كده سمونى — فى بلدنا — حسان الغاوى . . وفننا زينا ، ماراحش مدارس . . أتربى معانا ع الترعة ، وفى لب جالغيط .. ورا المحراث وياما سهر ويانا ، وسهرنا معاه » .

غير أنه إذا كان محمود دياب قد استجاب لذلك التيار العام الذى بدأ يطالب بأشكال جديدة للمسرح ، أشكال نابعة من فنوننا الشعبية المرتجلة ، ومن تقاليدنا المسرحية الفولكلورية ؛ وهى الدعوة التى استجاب لها من قبل يوسف إدريس عندما قدم مسرحيته المثيرة « الفرافير » بدعوى التعرف على ملامحنا المسرحية الأصيلة وإيجاد شخصيتنا المستقلة فى المسرح ، فثمة فارق كبير بين الكاتبين . . يوسف إدريس ومحمود دياب ، الأول تكلم عن « السامر » باعتباره الشكل المسرحى البدائى الأول الذى تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا فى الريف والقرى ، والذى من خلاله مطوراً إلى المفهومات الذوقية والجمالية الحديثة يمكن الوصول إلى ذاتنا المسرحية الحقيقية ؛ أقول إنه تكلم عن « السامر » من الخارج دون أن يعايشه أو يراه ، ودون أن ينعزل عن الفلسفة العامة التى تشكل المسرح الغربى إغريقياً كان أو معاصراً ، لذلك جاءت محاولتاه المسرحيتان « الفرافير » و « المهزلة الأرضية » مختلفتان اختلافاً كبيراً من حيث البناء والفلسفة عما دعا إليه فى مقالاته الثلاث : « نحو مسرح مصرى » . فهما مسرحيتان فلسفيتان تغرق كل منهما فى التفسيرات والرموز ، وتعنى بمناقشة قضايا ميتافيزيقية من قبيل الزمن والمصير وحرية الإرادة . أما محمود دياب مستفيداً استفادة واضحة مما دعا إليه يوسف إدريس لا مما أنجزه بالفعل ، فقد استطاع فى مسرحية « ليالى الحصاد » أن يتجه إلى التعبير الطبيعى المباشر ، محافظاً على « السامر » فى شكله البدائى الأول ، دون إغراق فى الرمز ، ودون مبالغة فى التعصير ؛

لذلك جاءت مسرحيته — إلى حد كبير — تحقيقاً واعياً للحلم الذى دعا إليه صاحب « الفرافير » :

« احنا البلادى ناويين نبسطكم . . حانشخص حاجه كده . . زى المرسح . . وما دام حتسهروا ويانا . . تجبلونا على حالنا . . يعنى ماتتضايجوش . . على قد ما بنعرف هنسوى » . وهكذا ينطلق الحدث فى مسرحية « ليالى الحصاد » ، ينطلق انطلاقة واعية عندما يدعونا « حسان الغاوى » إلى مشاهدة جماعة من الفلاحين الساهرين ، فرغوا فى نهارهم من الزرع والرى وجاءوا فى ليلهم يقضون ليلة من « ليالى الحصاد » يسهرون ويتسامرون، ويعبرون عن حياتهم « بالتشخيص » الذى يفرغون فيه همومهم ومتاعبهم وآمالهم وما يختزنون فى طيات النفس وأغوار الضمير . ومن خلال المسرحية ، من خلال التداخل والتخارج بين الفن والحياة ، ينمو حدث بسيط ومعقد فى نفس الوقت ، معقد لأنه يقوم على تبادل الفعل ورد الفعل بين عالمى الواقع والتشخيص ، وبسيط لأنه يصلنا فى وضوح وطلاقة دون أن يعمد الكاتب إلى التهريج أو الثرثرة ، ودون أن يجبرنا معه فى رموز وتجريدات .

والواقع أن كل شىء فى مسرحية « ليالى الحصاد » ينبع من بنائها الفنى المتماسك ، ومن حوارها الرشيق الحار ، ومن شخصياتها الحية النابضة التى حرص الكاتب على كياناتها الوجودية الخاصة فجاءت لتنطق بكل ما فى القرية من عنف وقسوة ، من شر وضراوة ، من نفوس معقدة وانفعالات محمومة ؛ كل هذا

بصدق يخلو من الزيف، وتلقائية تخلو من الافتعال ، وشخصيات تصدر عن نفسها لتعبر عن واقعها هي لا عن آراء المؤلف ولا عن انتماءات الآخرين . فهنا جماعة من الفلاحين يقضون ليلة من ليالى الحصاد ، فى صيف القرية الساهر ، يضحكون ويتسامرون ويشخص بعضهم بعضاً . ومن ظاهرة « التشخيص » يأخذ الحدث المسرحى فى التمدد والانطلاق ، فهو يبدأ بسيطاً ساذجاً لا يزيد على مجرد لعبة يقترحها بعض الفلاحين الساهرين ليقضوا بها الليلة ، مجرد لعبة يقوم فيها بعض شبان القرية بتقليد بعض الشخصيات الجادة أحياناً ، والباعثة على الضحك أحياناً أخرى :

أصوات : جوم يا مسعد .

مسعد : (وقد توسط الحلقة) بعد كده يا عم حجازى ماتزعلش ، الزعل ممنوع . . (ضحكات) . . .

شوف يا سيدى . . عم حجازى بيمشى كده . . .

ومن هذا الفعل المسرحى البسيط الذى يعبر عن حالة المسرح باعتبارها جزءاً من وجدان أهل القرية ، كما يعبر عن التمثيل فى شكله البدائى الأول ، الذى لا يزيد عن مجرد التقليد والمحاكاة ينطلق الحدث فى المسرحية . وسرعان ما يتمدد حتى يصل إلى الذروة ، إذ تتطور اللعبة ويشارك فيها أهل القرية أنفسهم بشخصياتهم الحقيقية أحياناً ، وبالشخصيات المستعارة أحياناً أخرى إلى أن تنقلب اللعبة إلى حقيقة ، والتشخيص إلى واقع حى . فها هو البكرى . . الأب العرفى لصنيورة . . يمر على جماعة المتسامرين

فيتوهم أنهم «يشخصونه» بالتهكم والسخرية ، فيدخل معهم فى شجار عنيف ينتهى بإصرار «على الكتف» على أن يستمر السامر وأن يقوم هو بتشخيص «البكرى» ، ويقوم صاحبه زغلول بتشخيص «حسن أبو شرف» . ومن باقى المتسامرين تنفصل مجموعتان عندما يستدعى الموقف : المجموعة (أ) وتمثل شباب القرية ، المجموعة (ب) وتمثل الكبار فى السن . وبعد أن يتم توزيع الأدوار . . هكذا بتلقائية وبساطة . . تبدأ المسرحية التى تمثل داخل المسرحية ، أو التى تؤدى فوق خشبة المسرح .

وعلى مشهد من البكرى الجالس خارج حلقة السامر يجرى تشخيصه ، ومن خلال تشخيصه تروى قصته . ومن خلال الرواية نعرف أن البكرى هذا رجل متجهم الوجه ، ثقيل الخطى ، فى حوالى الخمسين من عمره ؛ أمره عجب . . لا يحب أحداً فى القرية ، ولا أحد فى القرية يحبه ، ومع ذلك فهم جميعاً لا يستطيعون الاستغناء عنه . ولكن . . لماذا ؟ يقول على الكتف مشخصاً : «أنا البكرى . . أنا البكرى . . باداوى بهايم البلد . . باكويها . . باكويها بالنار . . بارد فيها الروح . . أنا البكرى (يضرب صدره) معايا صنيورة . . صنيورة بنتى . . مش بنتى لكن أنا لاجيها . . هى لجنتى . . الناس هتموت عليها . . وعلى الكتف هيبيع عمره عشانها . .» .

وهنا نضع كلتا يدينا على «صنيورة» بؤرة الحدث المسرحى . . وهى بؤرة من نوع غريب ؛ فعلى الرغم من صغر حجم دورها ،

وعلى الرغم مما فى دورها من تسطيح ، فإن كل من فى المسرحية يصدر عنها وكل من فى المسرحية يرتد إليها ؛ إنها تشبه فى كثير من الوجوه حسين أبو شامة فى مسرحية « الزوبعة » .. الأب الغائب الذى يحرك الجميع دون أن يتحرك ، أو هى كما وصفها على الكتف بعد أن خرج من اندماجه فى تشخيص البكرى : « دى عاملة زى خيال النفر .. لا هو جادر يفارجه .. ولا جادر يتلم عليه ... » .

ونعود إلى علاقتها بالأطراف المعنية من أهل القرية ؛ فأما علاقتها بالبكرى فهى علاقة لا تخلو من الريبة ، فهو ليس أباها البيولوجى وإنما هى ابنته بالتبنى ، ماتت عنه زوجته دون إنجاب ، وعثر على هذه الطفلة ذات يوم بالقرب من داره بين البلد والجبانة ، فأخذها ورباها وسماها صنيورة ، وهى كما يقول شبان القرية « .. صنيورة » ! وليس هذا هو المهم فى قصة البكرى ، وإنما المهم اعتزاله وانطوائه على نفسه وتوجسه من أهل القرية ، ورفضه كل شاب يتقدم للزواج من صنيورة ، كما لو كان فى الأمر شىء .. ومن هنا كان اعتزاله لأهل القرية وتندر أهل القرية به ، ومن هنا أيضاً كان الصراع بينه وبين « على الكتف » أكثر الشبان تلهفاً على صنيورة . وأما على الكتف هذا فهو كما نعرف من تشخيص « زغلول » له ، فلاح من أهل القرية ترك الفلاحة وهاجر إلى المركز حيث عمل سائقاً للسيارات ، ولكنه يعود الآن إلى القرية ليجلس فى الجبانة إلى جوار شجرة الجميز ، غير قادر

على الرجوع إلى المركز لكى يسوق العربة ، وغير قادر على الذهاب إلى الحقل ليحمل الفأس . وذلك كله بسبب « صنيورة » ، صنيورة التى وقع فى حبها فصدته حتى ترك الفأس وهاجر إلى القرية ، ولم يستطع أن يتخلص من حبها فارتكب حادث قتل اضطره إلى ترك العربة والعودة من المركز إلى القرية ليعانى عذاب الحب ووخز الضمير ، ويصبح هدفاً لسخرية الجميع :

زغلول (على الكتف): ليه يامه .. ليه مش راجل .. هو اللى بيحب يبجى مش راجل .. (ينصت ثم يثور) عملانى لعبتها ؟ ! .. . بتجولى عملانى لعبتها .. ومضحكة الناس عليه؟ ! على الكتيف كله ينضحك عليه ، دانا أحسن سواج فى المركز ..

وأما عن علاقة « صنيورة » بباقى أهل القرية صغاراً وكباراً ، فهى علاقة الصد من جانبها واللهفة من جانبهم .. فها هو « حسن أبو شرف » أحد أبناء القرية يقع فى حبها إلى أذنيه ، ويهديها كل ما عنده وما يحصل عليه من « حطب » حتى يصبح فقيراً معدماً ، وعندما تحدثه نفسه : « البنت دى مش ساهية .. ضرورى وراها سر .. ضرورى مشغولة بنفر » ويعلم بالفعل أنها على علاقة بأحد أبناء « العالية » إحدى القرى المجاورة ، يتربص به إلى أن يدخل معه فى عراك شديد يسفر فى النهاية عن فقدان « حسن أبو شرف » إحدى ذراعيه ، وفقدان القرية كلها الشيخ « نور » الذى كان يجيء من « العالية » للوعظ والإرشاد وإقامة الصلاة . ولكن القرية لا يزال فيها من هو واقع فى غرام « صنيورة » .. عم تهامى حاول

أن يتودد إليها وأن ينال منها شيئاً حتى أعطاها خاتماً ذهبياً قالت لأبيها أنها وجدته فى الجبانة ، سلامة على استعداد لأن يكتب لصنيورة ما لديه من «قيراطين» بيع وشراء ، بل على استعداد لأن يسرق من أمه قيراطاً ثالثاً ، وذلك كله لكى يتزوج من صنيورة ، وهكذا .. هكذا كل شاب من أبناء القرية على استعداد لأن يفعل أى شىء من أجل أن يحظى بصنيورة ، حتى استجارت النسوة وضجت الأمهات وهتفن جميعاً بحرق صنيورة :

المرأة الثانية : الريحة فاحت جوى يا بكرى .. وماعدش حد طايجها ..

الثالثة : الدنيا استجارت ..

الرابعة : الرجالة كرهت نسوانها عشان خاطرها ..

الخامسة : البنات سوجها وجف بسببها .

صوت ست الكل (من خارج المسرح) : البيت خرب ... والجامع عشش عليه البوم .. وغيطنا حفان جمح ماجابش السنادى ..

أما « ست الكل » هذه فهى زوجة « محجوب » الفلاح التقى الصالح الذى كان يقضى يومه بين « الغيط » والجامع ، فلما نشبت المعركة بين شبان قريته وبين أهالى قرية العالية ، مما ترتب عليه قطع « المعدية » التى كانت تصل ما بين البلدين ، ويصل عليها الشيخ «نور» لكى يقيم الصلاة ، حزن حزناً عظيماً وحاول مراراً أن يذهب إلى العالية ويسترضى الشيخ «نور» ؛ ولكن الشيخ « نور »

كان يرفض فى كل مرة ، حتى قال له فى المرة الأخيرة : «إيه اللى يخلينى استحمل المشوار دا كله خمس مرات فى اليوم .. دا عذاب يا محجوب وبلدكو ماتستاهلش .. بلدكو خسارة فيها الخدمة .. طول ما الشيطان معشش فيها» . ووقر فى نفس محجوب أن «صنيورة» هى الشيطان ، وأن عليه محاربة الشر والقضاء على الفساد .. وهكذا تزعم محجوب الثورة على البكرى وابنته صنيورة حتى فوجىء ذات يوم وهو فى بيته بين زوجته وأولاده الثلاثة أن غيطه قد شبت فيه النار ، فهرع إلى الغيط ليكون هو وقمحه حطباً لنار الحريق ، ومن يومها اتجهت الأنظار إلى البكرى وابنته صنيورة على أنهما كانا السبب فى هذا الحريق .

وهكذا نجد «التهامى» فى تشخيصه «لمحجوب» ينسى نفسه ويندمج فى دوره ، ويعبر عما كان يعتقده «محجوب» بالفعل ، وعما أصبح يعتقده أهل القرية الآن :

تهامى : (محجوب) حاربوه .. واجهوه فى كل السكك ..
ماتنومهوش الليل .. خلوه ياخد عزاله ويرحل ..
(البكرى يخفى وجهه بين يديه) جلت إيه يا محمد ..
جلت إيه يا غريب .. (إلى الكل) جلتم إيه يا ناس
(صمت) الجامع هيخرب .. والشر هيملا البلد ..
بلدنا هتصير جبانة .

المجموعة : نواجهه .. نطرده من بلدنا .. مانتومهوش الليل ..

وبمهارة فنية رائعة يداخل الكاتب بين الواقع والتشخيص ، فتتكتل المجموعة وتمضى وراء تهامى مباشرة إلى البكرى — الأصل—

فتقف على قيد خطوة منه ووجوههم تطفح شراً ، وأصواتهم تتلاقى عند هتاف واحد: « خذ بنتك وارحل يا بكرى » ! ويحدث تحول جذرى عميق فى موقف البكرى إذ يتخلى عن ارتباطه الوثيق بصنيورة ، ولأول مرة فى حياته يفكر فى أنها أصبحت حملاً ثقيلاً عليه ، ومثاراً كبيراً للغبار ، وأن من واجبه أن يزوجها لأحد . . أى أحد . . من أبناء القرية . وعلى الوجه الآخر يحدث ما يماثل هذا التحول الخطير فى نفوس أبناء القرية . . فبعد أن بعث الماضى من القبر ، أصبح « منصور أبو عبد العال » ابن قرية العالية الذى كان على علاقة بصنيورة ، أصبح شبحاً ماثلاً أمام كل شاب . . وهكذا رفض على الكتف الزواج من صنيورة رغم كل المغريات التى قدمها له البكرى . . وهكذا أيضاً رفض مسعد أبو جامد ، كما رفض شابى ، وسلامة ، وكل من عرض عليه البكرى أن يتزوج من صنيورة !

وعند هذه المرحلة من مراحل تطور الحدث الدرامى . التى بلغ فيها الحدث قمة تأزمه ، يحاول « الغاوى » أن يفض السامر وينهى السهرة خوفاً من العواقب الوخيمة ؛ ولكن البكرى يخاف أن يترك لوحدته القاتلة ويأسه المرير ، فيطلب إلى الجميع أن يستمروا فى السمر ولو اقتضى الأمر أن يقوم هو بالتشخيص . . وهذه لفتة بارعة من الكاتب ، فضمير البكرى المثقل بالهموم يحتاج إلى نوع من « التطهير » يفرغ فيه همومه ، ويتخلص فيه من عذابه ؛ لذلك كان « التشخيص » بالنسبة له هو السبيل إلى التطهير ، ولذلك

اختار أن يقوم بتشخيص القاضى الذى يصدر الأحكام فيما يعرض أمامه من قضايا ، ابتداءً من الحرامى الذى سرق حمارة عم حجازى ، إلى صنيورة التى أخذت حطب حسن أبو شرف ، وأخذت عقل على الكتف ، وأدت إلى الحرب بين البلدين مما ترتب عليه إغلاق الجامع ، وإحراق القمح ، وموت محجوب ، حتى أصبح الشر يخيم على القرية ، وأصبحت القرية جبانة «الحى فيها ميت» .

وأمام كل هذه الاتهامات ، وأمام هذا الشعور العدوانى السافر ، لا يملك البكرى بوصفه قاضياً إلا أن يدين السبب فى كل هذه المآسى . . ولما كانت صنيورة فى نظر أهل القرية جميعاً هى السبب فى كل ما حدث ، كان لزاماً على القاضى أن يحكم على صنيورة ؛ وكان حكماً غريباً قاسياً ذاك الذى أعلنه البكرى : «صنيورة السبب فى كل ما حصل . . صنيورة تستاهل الموت . .» . وكان من الطبيعى أن يسرع على الكتف إلى تنفيذ حكم الموت فى صنيورة ، فهو الذى أحبها حتى ذاق منها أمر العذاب ، وهو الذى يتمنى لفرط حبه لها أن يراها بين يديه جثة هامدة . ولكن الأمر الأكثر غرابة هو تلك النهاية التى لم تكن متوقعة على الإطلاق ، فبعد أن انطلقت الصرخة المدوية ، وعاد على الكتف ليعلن أنه قتل صنيورة ، نفاجىء بصنيورة على خشبة المسرح تبحث عن أبيها البكرى ، فيدرك المتسامرون على الفور أن على الكتف لم يقتل صنيورة وإنما قتل بهية ابنة عم حجازى ، فيهرعون إليها مما فيهم على الكتف نفسه الذى أصابه الجنون ، وأخيراً ينفض السامر على البكرى وابنته صنيورة وهما عائدين إلى بيتهما . . قرب الجبانة وعند شجرة الجميز .

بهذه النهاية الفاترة تنتهى مسرحية «ليالى الحصاد» ، أو تنتهى هذه الليلة من ليالى القرية ولكن بلا حصاد ! وأقول إن النهاية غريبة وفاترة لأن الحتمية الفنية تقتضى بالضرورة أن تموت صنيورة ولا تقتضى على الإطلاق أن تموت « بهية » . صحيح أن الواقع الخارجى يمكن أن يحدث فيه هذا ، الواقع الخارجى فيه مكان للصدفة والعشوائية ، ولكن الواقع الفنى لا مكان فيه لشىء لا تبرير له ، فلا شىء فى المسرحية يبرر موت « بهية » هذه الفتاة التى لا ذنب لها ولا جريرة ، فى الوقت الذى تتجه فيه كل المقدمات إلى موت « صنيورة » كائناً من كانت « صنيورة » .. بريئة أو مذنبة، فلو ماتت بريئة فتلك هى قمة المأساة فى المسرحية ، ولو ماتت مذنبة فهذا هو العقاب الطبيعى الذى تستحقه ، أما أن تموت « بهية » هكذا بمحض الصدفة وبلا أية مقدمات فهذا ما لا يحتمله العمل الفنى أبداً . وعلى فرض أننا قبلنا هذه النهاية ، فما الذى يقصده المؤلف بموت « بهية » ونجاة « صنيورة » ؟ هل يقصد بذلك أن البراءة مقضى عليها وأن الشر باق لا محالة ؟ وهل يقبل جمالياً أن يرمز للشر بصنيورة الجميلة الفاتنة التى يتمناها كل شاب والتى تشبه طلعة البدر ؟ إن من الأخطاء الجمالية التى يقع فيها كثير من الكتاب ، أن يرمزوا للخطيئة بالطفل البرىء ، وللشر بالجمال الباهر ، وهذا ما لم أكن أرضاه لهذه المسرحية الجريئة الناضجة .

والواقع أن مسرحية « ليالى الحصاد » على الرغم مما فيها من بناء فنى متماسك وحوار ذكى دافىء ، فضلاً عما فيها من يقظة فنية

واعية فى إدارة الشخصيات وتحقيق الوضوح اللازم بين الشخصيات المستعارة ، إلى جانب التنوير الكامل فى عمليتى التداخل والتخارج سواء بين بعدى الزمن الماضى والحاضر ، أو بين مستويى الواقع : واقع الفن وواقع الحياة . أقول إن المسرحية على الرغم من هذا كله ، لا تخلو من بعض الثقوب والثغرات ؛ لعل أهمها بعد النهاية التى ناقشناها دور صنيورة الذى كان يحتاج إلى مزيد من التعميق ، ولا أقصد بالتعميق هنا صغر حجم الدور أو كبره ، وإنما الذى أقصده هو مدى فاعليته وتأثيره ، فبيبى آل رومانو بطل مسرحية « بيت برناردا ألبا » للشاعر الأسبانى لوركا ، لا يظهر على المسرح أبداً ، ومع ذلك فهو البؤرة التى تدور حولها أحداث المسرحية . وما أكثر المواقف غير المبررة التى كانت تصدر عن شخصية صنيورة ، من ذلك مثلاً رفضها الزواج من كل شبان القرية حتى بعد أن انقطعت العلاقة بينها وبين منصور أبو عبد العال أحد أبناء قرية العالية . ومن ذلك أيضاً ارتباطها الوثيق بأبيها العرفى إلى الدرجة التى تدعو إلى الشك والارتياب . ومن الثغرات التى نجدها فى المسرحية كذلك تشتيت الحدث المسرحى بدلاً من تكثيفه ، فقد كان يكفى الكاتب أن يركز على حدث درامى واحد نتعرف من خلاله على موقف أهل القرية من صنيورة بدلاً من تشتيت الحدث فى كل هذه الاتجاهات . . حسن أبو شرف الذى فقد حطبه وفقد ذراعه وأصبح ضائعاً ، على الكيف الذى فقد أرضه فى القرية ثم فقد عربته فى المركز ، وأخيراً عاد إلى القرية عاطلاً مشرداً فاقد الصواب . ست الكل وأولادها الذين يروحون ويجيئون طوال المسرحية

لأن زوجها محجوب فقد غيطه وفقد حياته بسبب صنيورة ، أضف إلى هذا كله المعركة التي دارت بين أهالى البلدتين وأدت إلى قطع « المعدية » وإغلاق الجامع . ومما نجده أيضاً فى المسرحية من ثغرات عدم القدرة على الإمساك بخط درامى صاعد تمضى فيه الأحداث ، فما أكثر الأوقات التى يكون المتفرج فيها عرضة للمفاجآت . . . دخول ست الكل وخروجها ، ظهور بهية وموتها ، تخلى على الكتف عن الزواج بصنيورة ، إصدار البكرى لحكمه على صنيورة بالموت ، أضف إلى ذلك أن صعود الحدث المسرحى وهبوطه بهذه الطريقة « الزجزاجية » المتوترة من شأنه إرهاق حساسية المتفرج ، وإضعاف فعالية الحدث .

وفى تقديرى أن الذى أدى إلى هذا كله ، هو حرص المؤلف منذ البداية على أن يتناول القرية من حيث هى تجربة شكل أكثر مما هى تجربة مضمون ، وأقصد بذلك انطلاقه من سامر القرية وتطويره إلى المستوى الدرامى الحديث ، استجابة للتيار العام الذى يطالب بأشكال جديدة للمسرح نابعة من تقاليدنا المسرحية الفولكلورية ؛ فإذا كان محمود دياب فى « الزوبعة » قد قدم لنا مسرحية غير عادية فى إطار عادى ، فها هو فى ليالى الحصاد . . يقدم لنا مسرحية عادية ولكن فى إطار غير عادى .

ننتقل من التأليف إلى الإخراج لنقولها بوضوح وصدق .. إننا هنا أمام موهبة برعمية آخذة فى التفتح والإزدهار ، مشكلة فى النهاية كسباً كبيراً لمسرحنا المصرى المعاصر ، تلك هى موهبة الفنان

أحمد عبد الحليم ؛ غير أن هذه الموهبة لن تتفتح بالسرعة التى نتمناها لها إن هى جمعت بين التمثيل والإخراج ، ومن الواضح أنها سرعان ما تزدهر إن هى اقتصرت على التمثيل . ومع ذلك فقد وفق المخرج فى تقديم هذا النص الجرئ من ناحية ، الغريب على الجمهور من ناحية أخرى ، وكان أكثر توفيقاً فى إدارة المسرحية على ثلاثة مستويات : المستوى الأعلى الذى توجد عليه حلقة المجموعة المتسامرة ، والمستوى الأوسط الذى يجرى عليه التشخيص ، وأخيراً المستوى الأدنى الذى يلتحم مع واقع القرية فى حياتها الجارية خلال الفترة التى تستغرقها تلك الليلة من ليالى الحصاد . أضف إلى هذا كله التفاته إلى ضرورة نزع الستار عن المسرح تحطيماً لمعنى الحائط الرابع من ناحية ، وتحقيقاً لفكرة السامر من ناحية أخرى حيث الحاضرين والمتسامرين تظللهم جميعاً حالة واحدة من حالات التمسرح .

والذى يحسب لهذا المخرج هو احترامه للنص المؤلف ، وتوظيف كل ممكناته الفنية لتفجير طاقات النص لا لتفجير طاقاته هو ، وعلى ذلك جاء العرض المسرحى نظيفاً من محاولات الإخراج التأليفى فوق المسرح، خالياً من كافة وسائل الإبهار و الإغراب التى نجدها عند بعض الآخرين ، ولو توافرت لدى هذا المخرج لواحق إخراج أكثر جودة ، لقدم لنا عرضاً أفضل من هذا بكثير .. فالديكور جاء خالياً من القيمة الجمالية فضلاً عن القيمة الوظيفية .. فخلفية المسرح غير مستغلة أى استغلال ، والنخلتان لا نكاد نتعرف عليهما إلا عندما يشير إليهما أحد أشخاص المسرحية ، والستائر الجانبية للمسرح مكشوفة بشكل صارخ . وليست الإضاءة أسعد

حالاً من الديكور ، فما أكثر ما تضىء حيث لاداعى للإضاءة ، وما أكثر ما تنطفىء حيث كان ينبغى أن تضاء ؛ يبدو هذا واضحاً فى انتقال الحدث المسرحى بين المستويين الواقعى والتعبيرى ، وفى الإحالة المتبادلة بين الحلم والواقع . وأخيراً تجىء الموسيقى ضعيفة خافتة غير متجانسة لا فى التعبير عن داخل الشخصيات ، ولا فى التمهيد لانتقال الحدث ؛ وكان يمكن استغلال أغنية الحصاد المنصوص عليها فى المسرحية استغلالاً أفضل من هذا بكثير سواء فى اللحن أو فى الكلمات ، ولكن الأغنية كالموسيقى كانت هى الأخرى ضعيفة خائرة .

ولا يخلو الإخراج من أشياء أخرى تحسب على المخرج ، منها نهايات الفصول التى كانت تضيع فى نهايات المناظر فلا ندرى أين ينتهى المنظر ولا متى ينتهى الفصل ؟ ومنها حرصه على السيمترية فى الإخراج ؛ فعندما يقف على الكتف فى أقصى اليمين يقف زغلول فى أقصى اليسار ، وعندما يجلس البكرى فى المستوى الأعلى للمسرح يجلس الكتف فى المستوى الأدنى ، وعندما يلتف الجمع حول البكرى فى مشهد المحكمة ، يجلس هو خارج الحلقة . على يمينه حسان الغاوى وعلى يساره صاحبه زغلول . ثم لماذا هذا التعارض الصارخ بين صنيورة وبقية نساء القرية ؟ هن يرتدين اللون الأزرق ، وترتدى هى اللون الأحمر على الرغم من حدوث هذا المشهد على المستوى الأدنى للمسرح وهو المستوى الواقعى ؟

وأخيراً فإن الذى يحسب على المخرج هو عدم توفيقه فى توزيع بعض الأدوار ؛ فإذا استثنينا محمود السباع فى دور البكرى ،

وسهير المرشدى فى دور صنبورة ، وفهمى الخولى فى دورمسعد ، وعبدالوهاب خليل فى دورسلامة ، استطعنا أن نقول إن المسرحية لا تخلو من إخفاق واضح فى توزيع الأدوار ، وربما كان المخرج نفسه فى دور على الكتيف أكبر دليل على ذلك ، دون أن يقلل هذا من موهبته التمثيلية بوجه عام ، فالممثل فيه أكثر حضوراً من المخرج ، وقدرته على التعبير التمثيلى تفوق قدرته على التصوير الإخراجى . أما سهير المرشدى فى دور صنبورة ، فالذى لا شك فيه أنها موهبة تمثيلية تبشر بعطاء كثير ، وهى تتمتع بتلك الخاصية التى لا بد من توافرها للممثل .. خاصية الحضور فوق المسرح ، على أن هذه الخاصية إن لم تفهم على وجهها الصحيح فقد الممثل بذلك الشىء الكثير ، والذى ينبغى أن توجه إليه سهير المرشدى هو أن تجعل حضورها فوق المسرح عن طريق شخصيتها لا عن طريق أنوثتها ؛ فالحضور بالأنوثة قد يثير ، ولكن الحضور بالشخصية هو الذى يؤثر .

المسرح هو الذى هبط !

الظاهرة التى أخذت تطفو فوق سطح الموسم المسرحى هذا العام ، مشكلة أزمة حقيقية تؤرق الوجدان المسرحى كله ، هى نوعية العلاقة بين المخرج والمؤلف أو بين الإخراج والنص المسرحى ؛ هل يقف المخرج أمام النص فيكون هو المسئول عن العمل ، أم يقف وراءه ويترك المسئولية للمؤلف ، أم يقف إلى جواره فيتحمل كل منهما المسئولية بنفس المقدار وعلى نفس المستوى ؟

وإذا كانت هذه الأزمة قد ظلت جنينا فى أحشاء حياتنا المسرحية ، تجهض حيناً ثم تنهض لتتخلق من جديد ، فها هى تولد فى هذا الموسم وقد صاحب ميلادها الكثير من الصراخ ، حتى لقد استدعى صراخها رجال الشرطة ورجال القضاء ، وبات لزاماً على الحركة المسرحية أن تصحح مسارها ، فتعود

إلى مياه النقد الإقليمية ، لتنطلق من فوق قاعدة النقد إلى حيث مسارها الصحيح .

وإذا كانت هذه الأزمة قد انفجرت فى هذا الموسم ، وكان انفجارها نتيجة مرحلية لظهور بدعة « المخرج — المؤلف » أو المخرج الشامل الذى يتحكم فى جزئيات العرض المسرحى ، فيحيلها جميعاً إلى ذاته ، ويأخذها على عاتقه ، بحيث لا يكون النص إلا جزئية كباقى جزئيات العرض من تمثيل ورقص وغناء ، إلى موسيقى وديكور وإضاءة . وإذا كانت هذه البدعة نفسها رد فعل غير سوى بالنسبة للرعيل الحاضر من مخرجى المسرح من أمثال كرم مطاوع وسعد أردش وجلال الشرقاوى ، ممن وقفوا على طرف النقيض من مخرجى الرعيل الماضى من أمثال زكى طليمات وفتوح نشاطى وعبد الرحيم الزرقانى ، أولئك الذين كانوا يتخذون موقعهم وراء النص المسرحى ، يفسرونه تفسيراً ولا يعيدون خلقه من جديد . فقد آن الأوان بالنسبة لمخرجى الموجة الثالثة من أمثال أحمد زكى وسمير العصفورى وأحمد عبد الحليم أن يتعرفوا على جهاتهم الأصلية ، بعد أن ضاعت بوصلة الحركة الإخراجية بين طرفى النقيض فى المسرح .

ومهما يكن من نوعية العلاقة بين المخرج والمؤلف وعلاقة كل منهما بالعرض المسرحى ، فالحقيقة التى تفرض نفسها على مسيرة المسرح المصرى فى هذه المرحلة بالذات ، مرحلة الانتقال على مستوى المضمون من الأدب المسرحى إلى

الفن المسرحى ، وعلى مستوى الشكل من المسرح التجارى إلى المسرح الرسمى أو مسرح الدولة ، هى أن مسرحنا لا يحتاج إلى التجارب الفنية المغامرة قدر حاجته إلى التقاليد المسرحية الراسخة ؛ فالتقاليد المسرحية الأصيلة هى الكفيلة بخلق جمهور المسرح الحقيقى ، وهى القادرة على تفجير طاقات الخلق والإبداع. أما التجارب الفنية الجديدة أو ما يسمى بآخر الصيحات فى المسرح ، فلا يمكن أجراؤها على الجمهور العريض ، وإنما مكانها هو مسارح الجيب الصغيرة .

وعلى ذلك فإذا كانت المسرحية كلمة يقولها المؤلف ويحرص على إيصالها إلى الجمهور ، وكان الجمهور لا يحرص على رؤية ما يعمله المخرج قدر حرصه على سماع مايقوله المؤلف ، أو هو يحرص على سماع ما يقوله المؤلف من خلال مشاهدة ما يعمله المخرج ، كان لزاماً على المخرج أن يحترم كلمة المؤلف التى آل على نفسه أن يوصلها للجمهور . ولا يعنى هذا تبعية المخرج للمؤلف وانمحاء شخصية الأول ، وإنما المخرج خالق للنص بمقدار ما يستطيع أن يجسده ، ومبدع هو الآخر بمقدار مايستطيع أن يوصل رسالة الكاتب إلى الجمهور ؛ تماماً كما يكون العازف أو المايسترو خالقاً للعمل الموسيقى من خلال ترجمة النوتة إلى لحن ، ومن خلال تحويل الأرقام إلى أنغام ، أما أن يضيف العازف أو المايسترو من عنده شيئاً إلى « النوتة الموسيقية » فهذا مالا يجوز على الإطلاق .

وصحيح أن التفسير الفنى حق ثابت من حقوق المخرجين ، ولكن إذا كان المؤلف لا يزال على قيد الحياة ، فهو أولى بتفسير عمله ، وحتى إذا كانت له نظرية فى الإخراج كما فى حالة بريخت أو بيتر فايس أو فريدرش ديرنمات ، فأولى بالمخرج أن يحترم نظرية المؤلف فى الإخراج احترامه للنص المسرحى ، طالما أنه قد أخذ على عاتقه أمانة تقديم ذلك الكاتب .

وليس بدعاً ما نقوله عن صلة المخرج والمؤلف بالنص المسرحى ، وإنما هو شىء متعارف عليه لدى كبار مخرجى العالم من حولنا ؛ فها هو المخرج الفرنسى الشهير جايتون باتى يقول ما نصه : «النص هو الجزء الأساسى فى المسرحية ، فهو بالنسبة للمسرحية بمثابة النواة فى الثمرة ، بمثابة المركز المتين الذى تنتظم حوله بقية العناصر الأخرى ، وكما تبقى النواة بعد أكل الثمرة ، لكى نضمن ثمار أخرى ، ينتظر النص فى المكتبة بعد أن يزول عنه سحر العرض ، ليبعث ذلك السحر مرة أخرى » .

وها هو أيضاً المخرج الإنجليزى الشهير بيتر بروك يقول ما نصه : «لا أومن بمعايير غير الدقة والأمانة ، وأرى أنه لا وجود للتقاليد .. هناك الطابع فقط ، ولا وجود للذوق بل هناك القصة ، ولا وجود لسحر ما بل هناك الشعر أصلاً ، باختصار أومن بالدقة التى تعرض بها العناصر المستخدمة للجمهور موضوعات المسرحية » .

أما المخرج السويدى المعروف إنجمار برجمان فيقول بالحرف

الواحد : «عندما أقوم بالإخراج أبدأ بالبحث عن المؤلف وراء المسرحية، وعندما أعتقد أنني وجدته ووصلت اليه . . إلى شخصه وحياته وموقفه من العصر ومن العالم الذى يعيش فيه ، آخذ فى البحث عن المسرحية وراء المؤلف ، أبحث عن المسرحية التى كتبها فقط ، لا عن التعديلات التى أدخلها الآخرون ، أبحث لا عن مختلف الطبقات بل عما أظن أنه النص الأصلى ، المسرحية النقية كما كانت يوم أن خرجت من قلم المؤلف » .

وحتى الممثل العالمى الشهير لوى جوفيه يقول هو الآخر : «ما من شىء يستطيع أن يتدخل بين النص وجوهره دون أن يشوه أو يزيف دور الممثل فى الحال ، شىء واحد هام فى هذه العملية هو الذى يتدخل ، بحيث تتصاعد الكلمات بسهولة وأمان إلى شفتى الممثل ، وتجعله يحس بدوره بنفس المشاعر والأحاسيس التى عاشها الشاعر نفسه عندما كتب كلمات النص . . . وكل ما عدا ذلك كلام فارغ » .

بعد هذا جميعه أقول إنه قد آن الوقت لكى تزول « دولة المخرجين الذى استفحل شأنهم حتى غدوا خطراً حقيقياً على حياتنا الفنية والأدبية » . وقد حان الوقت كذلك للحد من عبث المخرجين بالنصوص المسرحية . . محلية أو عالمية سواء باسم الرؤية الفنية والتفسير الفنى ، أو باسم تعديلها وتقريبها إلى الجمهور العام ، أو باسم البدعة القائلة بأن المخرج هو سيد العرض المسرحى !

أقول هذا كله بالنسبة للكثير مما حدث فى هذا الموسم بوجه عام ، وما يحدث بوجه خاص فى مسرحية « هبط الملاك فى بابل » للكاتب السويسرى المعاصر فريدرش ديرنمات ، التى ترجمها أنيس منصور ، وأخرجها سمير العصفورى . وقدمت فوق خشبة مسرح الحكيم .

ولسنا هنا بصدد تقييم ديرنمات وتقديمه إلى القارئ ، بعد أن ترجمت له ست مسرحيات قدمت جميعاً على المسرح ، باستثناء مسرحية « زواج السيد مسيسبى » ؛ وهى مسرحيات « زيارة السيدة العجوز » و « رومولوس العظيم » و « علماء الطبيعة » و « الشهاب » وأخيراً مسرحية « هبط الملاك فى بابل » . وإذا كان لابد من الكلام عن الركائز المحورية التى يقف فوقها مسرح ذلك الكاتب السويسرى المعاصر ، لاستطعنا أن نجدها فى قول ديرنمات نفسه عن فكره المسرحى ، إجابة على سؤال من سأله : « وماذا عن مسرحك ؟ » .

« إنه بالذات مسرح الأمل اللامعقول ، الأمل الذى لا مبرر له ، الأمل الذى لا يقهر ، لقد تعلمت أن فى ثوب الحقيقة ثقوباً تفتح أفواهها ، وقصارى أملى هو تلك الأفكار التى تبرهن على أن برهان كل شئ غير ممكن إن لم يكن مستحيلاً ، ومع ذلك فأنا آمل .. وإن لم يكن ثمة أمل ! » .

ومن هذه الركيزة المحورية التى هى أقرب ما تكون إلى الحدس الفلسفى بالنسبة للفلاسفة ، خرجت مسرحية ديرنمات

الكبرى « زيارة السيدة العجوز » كما خرجت غيرها من المسرحيات ، وكأنها تنويعات على لحن واحد ، أو مرايا عاكسة لفكرة بالذات هي كما سبق أن قلت في موضع آخر : موات الحياة المعاصرة ، وسقوط الحضارة في هذا القرن . . . فنحن نعيش في عالم مجنون إلى أقصى حد . . هوس في العلم ، حماقة في السياسة ، فوضى في المعايير الأخلاقية ، شك في قيم الدين ، وأخيراً تحول الأشياء جميعاً إلى شعارات . . شعارات في كل مكان ، حتى أصبح العالم محكوماً بالشعارات ، وأصبح الشئ ونقيضه والمركب منهما يحملون جميعاً شعاراً واحداً .

فمسرحية (مكتوب) أولى ما كتب ديرنمات من مسرحيات تتناول بالتهكم والسخرية رجال الدين ، أولئك الذين يظنون أنهم بالفكر الغيبي والتهويم الديني يستطيعون إصلاح العالم . ومسرحية (أعمى) تشكل في حقيقتها سخرية هائلة برجال الفلسفة ، الذين يتخذون من المنطق وسيلة لإثبات الصدق والكذب في وقت واحد ، على اعتبار أن كلاً منهم يرى الحقيقة من جانبه ، والحقيقة أن كلاً منهم أعمى ! أما مسرحية (رومولوس العظيم) فهي تعريض هازيء بمؤرخي الحضارة الأوربية الذين يرون فيها حضارة البطولة والأبطال ، فرومولوس - القيصر الروماني العظيم - لا يهتم في هذه المسرحية بشئ قدر اهتمامه بتربية الدجاج ! وأما مسرحية (زواج السيد مسيسبي) فتتضمن سخرية مريرة من رجال السياسة الذين يحاولون عبثاً اصلاح العالم . . فالرأسمالية في ناحية

والشيوعية فى الناحية الأخرى . . كلاهما عاجز عن القيام بهذا الإصلاح .

ثم تجئ مسرحية (علماء الطبيعة) أكبر صرخة يطلقها ديرنمات فى وجه رجال العلم ، أولئك الذين يسخرون قوى الطبيعة النووية من أجل دمار الإنسان ، لأنهم يخضعون فى تجاربهم العملية والمعملية لنزوات الساسة ، دون أن يخضعوا هؤلاء الساسة لما يقتضيه الصالح العام . . صالح الجنس البشرى . وبعدها تجىء مسرحية (الشهاب) ، تجىء لتسخر هى الأخرى من رجال الأدب ، أولئك الذين يحصلون على أكبر الجوائز الأدبية فلا تزيدهم إلا غروراً وانتفاخاً .. أما رسالتهم الحقيقية فى إصلاح العالم ، وإسعاد الإنسان ، ومضاعفة الحياة ، فأشياء متروكة للمعجبين من القراء ، متروكة لهم تماماً كما لو كانت مهمة الأديب هى أن يعطى القراء الأمل فحسب ، ومهمة الطبيب هى أن يعظ المرضى دون أن يقدم لهم العلاج .

وأخيراً تجىء هذه المسرحية (هبط الملاك فى بابل) تجىء هى الأخيرة حلقة فى هذه السلسة الساخرة التى يدين بها ديرنمات وجه العصر ، تجىء لتسخر لا من فئة بعينها من هذه الفئات ولكن لتسخر من هذه الفئات جميعاً ، لتسخر من رجال الحكم ، ومن رجال السياسة ، ومن رجال الدين ، فضلاً عن سخريتها من العلماء ومن الشعراء . ومن الذى يسخر من هؤلاء جميعاً . ؟ شحاذ اسمه « عاقى » ، اتخذ منه ديرنمات بؤرة للحدث المسرحى ينبع منه

لحدث ويرتد إليه أبداً . وفى كل مرة تتم السخرية بفئة من هذه الفئات .

ولكن ماهى قصة ذلك الشحاذ ؟

قصته أنه رجل آثر الحرية وفضل أن يتحرر من كل شىء ، حتى من تلك الوظيفة التى تعرضها عليه الدولة لتريحه من عناء الشحاذة ، ففى الوظيفة انتماء ، وفى الانتماء حد من الحرية ، إذن فليبق شحاذا ، حتى ولو كان الشحاذ الوحيد والأخير فى العالم . ويضطر الملك إلى مصادرة حريته ، فحرية التسول ليست مكفولة لأحد ، ولكن لأن الملك يحكم دولة ديمقراطية فهو لا يصادر حريته بالقوة ولكن بالإقناع ، لذلك يضطر إلى الدخول معه فى « مباراة تسول » حتى إذا كسب المباراة وخسرها الشحاذ ، كف الأخير عن الشحاذة ، وتحقق للملك ما أراده وهو خلو مملكته من الشحاذين .

وينزل الملك عن العرش ، ليرتدى أسمال الشحاذين ، ويدخل مع الشحاذ فى مثل هذه المباراة العجيبة ، التى تسفر فى النهاية عن فوز الشحاذ الأصلى وليس الشحاذ الملك ، وكأن الشحاذة وظيفة لا يجيدها الملوك ، وكأن الشحاذ الحقيقى هو الملك لأنه مريد وفعال لما يريد ، بينما الملك الحقيقى شحاذ لا يملك شيئاً ، فقير لا يقوى على كسب قوته ، معدم يتسول من الشحاذ الأصلى أو الشحاذ الأصيل ، إذن فهو أعجز الشحاذين جميعاً ، بل هو أفقر خلق الله ؟

وعطفاً من الآلهة على البشر ، تقرر السماء أن تبعث بهدية إلى أفقر إنسان فى العالم ، إلى الملك « نبوخذ نصر » ملك بابل الذى يرتدى الآن أسمال الشحاذين ، وتكون الهدية فتاة نورانية على جانب هائل من الجمال ، إنها الفتاة «كوروبه » التى بعثت بها السماء مع ملاك له لحية طويلة حمراء ، يرتدى هو الآخر ملابس الشحاذين . وينزل الملاك فى نهاية المباراة التى كانت قد جرت بين الشحاذ الحقيقى والشحاذ الملك ، ليتعرف فى « الشحاذ الملك » على أخيب شحاذ فوق الأرض ، وأفقر انسان فى العالم ؛ وبفضل هاتين الخبرتين يهديه الملاك هدية السماء ، يهديه الفتاة كوروبه لقاء ما خسرت يداه !

ولكن الفتاة النورانية الحالمة سرعان ما يخيب أملها فى حبيبها عندما تكتشف أنه الملك وليس الشحاذ ، لقد أحبت فى الملك الشحاذ ولم تحب فى الشحاذ الملك ، وهنا كانت أزمتها بل كانت مأساتها وهى الأزمة التى حاولت أن تضع فيها الملك ذاته مخيرة إياه بينها وبين العرش ، بين أن تكون له ويترك العرش ، أو يحتفظ بالعرش وتعود هى إلى السماء ! وتتحول أزمة الملك الى مأساة ، لقد أحبها بالفعل ولم يعد قادراً على الخلاص من حبها ، ولكنه لا يقدر فى الوقت ذاته على التخلص من عرشه ولا من شعبه ، وعدوه الملك السابق « نمرود » واقف له بالمرصاد !

وتبلغ مأساة الملك ذروتها عندما يقع الشعب كله بكافة فئاته فى حب هذه الفتاة ، لقد أحبها رجال الدين ورجال السياسة ، كما أحبها العلماء والشعراء ، بل لقد أحبها الكادحون أيضاً من عمال وفلاحين وتمنى الجميع أن تكون الفتاة من حظ أحدهم ، ولكن الفتاة رفضتهم

جميعاً ، لأنها رفضت فيهم السلطة والجاه والمال ، وفضلت عليهم الشحاذ ، أى شحاذ . وعبثاً يحاول الملك إقناعها بالزواج منه إنقاذاً لمملكته ، وإنقاذاً لشعبه، وإنقاذاً للحضارة البابلية من الضياع ولكن الفتاة تخيره بينها وبين العرش ، أو بين العرش وبين التسول ورفض الملك أن يكون شحاذاً ، ورفضت الفتاة أن تكون ملكة!

وهنا تحولت الفتاة إلى أزمة حقيقية لا فى عرش الملك فحسب، ولا فى مملكة بابل كلها ، ولكن فى الأرض جميعاً ، إنها امتحان قاس ألقته السماء فوق ضمير الأرض ، وأصبح لزاماً على أهل الأرض أن يجتازوا ذلك الامتحان . وهكذا لم يجد الملك بداً من التعريض بهدية السماء ، لقد رفضها لأنه رفض أن يتنازل عن عرشه وها هو الآن يعرضها على من يقدر على التنازل عما يملك ، على من يقدر على أن يكون شحاذاً !

وعلى مشهد من أهل بابل جميعاً ، يعرض الملك هدية السماء على سكان الأرض ، يعرضها عليهم فرداً فرداً ، فى مقابل أن يتنازلوا عن ثرواتهم إذا كانت ثروة السماء هى الثروة الحقيقية ؛ ولكن الجميع يرفضونها واحداً بعد الآخر ، فليس فى مقدور أى منهم أن يكون لاشىء من أجل شىء ، بل أن يكون لاشىء من أجل لاشىء !

وأمام إصرار الفتاة على ألا تتزوج إلا شحاذاً ، وأمام رفض الجميع أن يكونوا شحاذين ، وأمام خلو المملكة كلها من شحاذ واحد ، بعد أن قضى الملك عليهم جميعاً بالوظيفة ، قررت بابل

حكومة وشعباً طرد الفتاة ، ورفض هدية السماء ! وهكذا تخرج بنت السماء من جحيم الأرض ، لتعود إلى حيث كانت نوراً يسعى مع النور ، بدلاً من أن تكون تراباً يمضى فوق التراب .

وعلى خروج الفتاة من بابل إلى حيث الصحراء ، إلى حيث «أرض تلمع فى ضوء فجر جديد . . مليئة بالآمال بالاتهامات ، ولكنها مليئة أيضاً بكثير من الوعود وبالأمانى من أجل صبح جديد » تختفى الفتاة، وعلى وقع اختفائها تجلجل كلمات الملك : « لقد تخليت عن هذه الفتاة من أجل قوتى ، ورئيس الوزراء تخلى عنها من أجل الدولة ، وكبير الكهنة خذلها من أجل الدين ، وأنتم جميعاً خذلتم هذه الفتاة من أجل ثرواتكم . . من أجل كل ما تملكون . الآن تسود قوتى وسلطانى ونفوذى كل شىء .. الدولة والدين وكل ما يملك الشعب » .

وهكذا تنتهى مسرحية ديرنمات « هبط الملاك فى بابل » وكأن ملاك هذا الكاتب الساخر فى قسوة ، هو القنبلة المضيئة التى سقطت من السماء لتكشف عورات أهل الأرض ، تكشفهم جميعاً واحداً بعد الآخر ، وتهبط بهم جميعاً إلى ما دون سطح الأرض !

تماماً كما سبق لشهاب (ديرنمات) الذى سقط على الأرض من عالم آخر ، أن أضاء وفضح وأحرق .. كل من حوله ، من القسيس رجل الدين ، إلى الطبيب رجل العلم ، إلى الناشر رجل المال ، إلى المقاول رجل الأعمال ، إلى الرسام رجل الفن ، إلى

الناقد رجل الحكمة والعدالة ، إلى ابنه وزوجته وزوجة الرسام باعتبارهم جميعاً رموزاً للوفاء .. الوفاء الذى لا نجد له ظلاً فى فى المسرحية .

إن مسرحية (هبط الملاك فى بابل) شأنها شأن باقى مسرحيات ديرنمات، ورقة نعى أخرى يقذف بها هذا الكاتب فى وجه الحضارة الغربية ، وعريضة اتهام جديدة يدين بها مبدأ الديمقراطية فى العصر الحاضر ، ثم هى بعد هذا كله سخرية مريرة بسلبيات الحياة فى النصف الأخير من قرننا العشرين ، الحياة التى أصبحت أرخص من أن يضحى فيها بشىء من أجل الحب، أو من أجل البراءة ، أو من أجل الجمال !

إن ملاك ديرنمات قنبلة مضيئة ألقيت من السماء ، ولكنها قنبلة مسيلة للدموع !

تلك هى معطيات مسرحية (هبط الملاك فى بابل) وذلك هو مكانها من سائر مسرحيات ديرنمات ، والذى يعنينا الآن هو الطريقة التى قدمت بها هذه المسرحية فوق خشبة مسرح الحكيم .

الواقع أنه مهما يكن من سلبيات باقى مسرحيات ديرنمات التى سبق أن قدمت على خشبة مسرحنا المصرى المعاصر ، فإن هذه السلبيات جميعاً لا تكاد تساوى شيئاً إذا قيست بما فى هذه المسرحية الأخيرة ، فأقل ما يقال فى المسرحيات السابقة أنها ظلت محتفظة بأسمائها الحقيقية ، وبنصوصها الأصلية ، وبكل ما بقى فيها من معان

حرص الكاتب على إيصالها إلى الجمهور . أما هذه المسرحية الأخيرة فأول ما نلاحظه عليها هو أن بكارتها قد فضت بشكل غير مشروع ! انتزع عنها عنوانها الأصلى فأصبحت (سلطان زمانه) بدلا من (هبط الملاك فى بابل) على ما فى العنوان البديل من تضليل للجمهور الذى اختلط عليه أمر السلطان فلم يعرف إن كان السلطان المقصود هو الملك الشحاذ أم الشحاذ الملك ؟

ومهما يكن من أمر الترجمة التى قام بها الكاتب أنيس منصور ، والتى حافظ فيها على نص المسرحية فضلاً عن روحها العام ، فقد عهد إلى آخر هو الممثل « أحمد عفيفى » بإعداد النص للمسرح . نعم ، إعداد النص للمسرح وتحويله إلى العامية ، وكأننا بإزاء نص غير مسرحى لم يكتبه مؤلف مسرحى ، قصد بكتابته خشبة المسرح ! وعلى فرض هذا كله ، على فرض أن نص ديرنمات يحتاج إلى إعداد مسرحى ، فمن هو الأولى بالقيام بهذا العمل ؟ أليس الأولى به المترجم الأصلى باعتباره الأقدر على فهم ديرنمات ، والأكثر قدرة على إعداد نصه للمسرح ؟ خاصة إذا كنا بإزاء مترجم يمتاز أكثر ما يمتاز بأسلوبه البارع الذى يخاطب به كل يوم آلاف القراء ، فضلاً عن محاولاته السابقة فى عمليات التحويل والإعداد ؟

المهم أن مسرحية ديرنمات بعد أن انتزع عنها اسمها الأصلى ، انتزعت عنها ترجمتها العربية ، ولم يتبق منها سوى بعض المعانى والأفكار التى حاول أحمد عفيفى أن يصوغها بالعامية المصرية

مستعيناً فى ذلك بكل ما ملكت يداه من مونولوجات شعبية ، وعبارات فكاهية ، وحوار مطعم بالزجل ، ولغة مثقلة بالقفشات، هذا فضلاً عن الأغانى المهيأة للتلحين ، أضف إلى هذا جميعه تدخله فى تغيير الأسماء ، فبدلاً من اسم الفتاة (كوروبه) استخدم اسم (هدية) ، وبدلاً من اسم الشحاذ (عاق) استخدم اسم (باق) وبدلاً من (نمرود) اسم الملك السابق استخدم (النمرود) جاعلاً من الاسم صفة ! وتبحث عن تبرير لهذا كله فلا تكاد تجد تبريراً على الإطلاق ؛ التبرير الوحيد هو تقريب العمل إلى الجمهور ، أى جمهور ؟ إن الجمهور الذى آل على نفسه أنه يشاهد مسرحية لديرنمات ، لا بد أن يفترض فيه سلفاً أنه جمهور مسرح ، وأنه يريد أن يشاهد نوعاً من الفن الرفيع ، وبدون هذين الافتراضين نكون قد خسرنا فن ديرنمات دون أن نكسب فرداً واحداً من ذلك الجمهور .

ونترك المسرحية عنواناً وصياغة لننتقل إلى الإخراج ، ونتعرف على الأسلوب الذى حاول المخرج من خلاله أن يقدم معطيات هذه المسرحية إلى الجمهور . الواقع أن سمير العصفورى الذى لم يجد أمامه من مسرحية ديرنمات سوى اسم الكاتب فقط ، لم يجد حرجاً شديداً فى التخلص من الطابع المسرحى لهذا الكاتب ، وإطلاق العنان لعضلاته الإخراجية وخياله الإخراجى الخصيب ! فقد استهل رؤيته الإخراجية بافتراض أنه إنما يقوم بتقديم « بروفة مسرحية » وتحت كلمة « بروفة » استباح لنفسه أن يغير ملامح

مسرح ديرنمات تغييراً جذرياً كاملاً ، فإذا كان مسرح ديرنمات بعامة ومسرحية « هبط الملاك فى بابل » بنوع خاص ، هو مسرح الإبهام الكامل الذى يقف على الوجه الآخر من المسرح التعليمى أو مسرح الإغراب ، وهو ما عبر عنه ديرنمات نفسه بقوله : « لا أكره شيئاً بقدر ما أكره المسرحيات التعليمية : فالمسرح عندى شىء آخر » ، فقد عمد سمير العصفورى إلى كسر الإبهام المسرحى بدون تبرير سوى أنه إنما يقوم بتقديم « بروفة مسرحية » !

وهكذا استبعد المخرج تقليد فتح الستار وإسداله ، وهو التقليد الذى نص عليه ديرنمات فى المسرحية ، كما لجأ إلى « إخراج » الإرشادات المسرحية التى نص عليها المؤلف وتمثيلها فوق المسرح ، هذا فضلاً عن استخدام أسلوب « المسرح الشامل » فى العرض حيث الموسيقى والرقص والغناء تجمعها جميعاً لوحات واحدة ، وهو الأسلوب الذى شاع فى مسرحنا المعاصر بمبرر وبلا تبرير ، والذى لا نملك فى مناقشته إلا الاستعانة بما قاله الكاتب الشهير أرتور آداموف : « المسرح الشامل ليس ذلك التهريج الذى أطلق عليه البعض هذا الاسم ، ليس هذا المزيج غير المتجانس من التمثيل الصامت ، والغناء ، والرقص . ولا أعنى أن الغناء والموسيقى بل والرقص لا مكان لها فى المسرح ، لكن الغناء مثلاً لا معنى له إن لم يكن له دور معين كما هى الحال عند بريخت حيث ينتقل الغناء بالمتفرج من مستوى إلى آخر ، من مستوى الرواية إلى مستوى التعليم » .

وهكذا نجد أن سمير العصفورى بدلاً من أن يصدر عن رؤية

إخراجية واضحة ومحددة يعالج من خلالها أبعاد العمل كله ، بحيث يصبغ العرض بطابع متجانس إن لم يكن متكاملاً ، تخبط فى أكثر من أسلوب فجاءت رؤيته ضبابية غير واضحة أو واصلة ، ففى الوقت الذى احتفظ فيه ببقايا من أساوب الإيهام التقليدى حيث الملاك الهابط من السماء والصاعد إليها مرة أخرى ، وحيث مستويات المسرح التى تميز ما بين الأرض والسماء ، وحيث الإضاءة التى توحى بعتمة الأرض ونورانية السماء وسقوط برج بابل ، نراه يعود ليكسر هذا الإيهام بإلغاء الستار ، وأداء الإرشادات المسرحية، ومخاطبة الممثلين لجمهور الصالة كما تفعل شخصية الراوى فى مسرح بريخت . ولا يكتفى سمير العصفورى بالتأرجح بين كلا المستويين من الإخراج ، مستوى الإيهام التقليدى فى المسرح الأرسطى ، ومستوى الإغراب التعليمى فى مسرح بريخت ، بل يضيف إليهما مستوى ثالث هو « المسرح الشامل » ، أو ذلك المزيج غير المتجانس من التمثيل الصامت والرقص والغناء على حد تعبير أرتور آداموف .

وربما كان هذا هو ما أحسه سمير العصفورى ، وما اعتذر عنه بقوله : «معذرة لتمردنا على بعض تقاليد المسرح وأشكاله وتركيباته وتمردنا هذا قد يكون اعترافاً بقسوتها أو مداعبة لها » . والواقع أننا إذا قبلنا اعتذاره ، لا يمكننا أن نقبل تبريره لهذا الاعتذار فليست قسوة تقاليد المسرح عليه أو مداعبته لها هى المسئولة عن مثل هذا التصرف فى الإخراج ، وإنما الاستخفاف بالتقاليد المسرحية دون أى بديل أو تنظير هو المسئول عن هذا كله ؛ إنه من حق

سمير العصفورى ومن حق كل إنسان أن يصرخ بأعلى صوته قائلاً: «يسقط العالم» ولكنه لن يكون ثائراً إلا إذا أكمل عبارته بقوله: «أنا أبنيه أفضل مما هو الآن» هنا وهنا فقط يستطيع أن يكون ثائراً . . فليست الثورة هدماً ، وإنما الثورة بناء .

على أننا إذا تركنا قضية الأسلوب المسرحى فى الإخراج حتى لا نكون على حد تعبير المخرج فى كتالوج العرض المسرحى من «ذوى الحساسية الفكرية الشديدة، وأصحاب فكرة الإسقاط والتفسيرات الاجتهادية الذاتية» ، وانتقلنا إلى الطابع العام للعرض المسرحى . لاستطعنا أن نقولها بوضوح إن ديرنمات لم يكتب مسرحيته لكى تكون مسرحية هزلية رخيصة تدغدغ أحاسيس الجمهور وتشيع البهجة فى نفوسهم ، وإنما هى كوميديا قاتمة أو سوداء ، تضحك الجمهور ولكنها لا تضحك عليه ، تستدر ضحكاته ولكنها الضحكات المصحوبة بالدموع . إن ديرنمات إنما يقصد بمسرحيته تعرية العصر الذى نعيش فيه ؛ وفضح الأكاذيب التى باتت حقائق مقررة فى النصف الثانى من القرن العشرين . . . هذه الأكاذيب هى القيم والمبادئ والمثل العليا ، وغيرها من الأشياء التى اخترعها الانسان الأوروبى المعاصر لينظم بها الفوضى ، ويسيغ بها الخرافة ، ويشرع بها الخداع ، ويمنطق بها الجنون ... إنها السذاجة فى الدين ، والحماقة فى العلم ، والانحلال فى الفن ، والنفاق فى السياسة ، والجشع فى التجارة ، والاستغلال فى الحب والخيانة فى الحياة الزوجية ؛ وهذا كله هو ما كشفه «الملاك» فى هبوطه الرائع المروع ، ذلك الهبوط الذى أخذ فى طريقه كل شىء .

ويبدو أن سمير العصفورى هو الآخر آثر أن يأخذ فى هبوطه كل شئ ، بتحويله كوميديا ديرنمات السوداء إلى فكاهة هزلية تبتز الضحكات ، وتدغدغ الحواس الخمس ، دون أن ترتفع إلى الوظائف العليا فى الدماغ . ومن هنا كان اعتماده فى توزيع بعض أدوار المسرحية على ممثلين هزليين باستثناء الممثل الكبير حسن البارودى والممثل المعروف عبدالله غيث ، اللذان لم يكونا فى أسعد حالاتهما الفنية بقيام كل منهما بأداء هذا الدور . أما الأول فى دور الملاك فقد بذل كل ما تبقى لديه من جهد فنى تسمح به سنوات عمره ، وكانت مشاهدتنا له استعادة لقطعة عزيزة وغالية من تاريخ مسرحنا الحديث ، وربما يكون قد آن الوقت الذى نكرم فيه هذا الفنان الكبير ، أما الآخر فيبدو أنه قد ضل طريقه إلى هذه المسرحية ، وهبط خطأ على هذا الدور ؛ ذلك أن عبدالله غيث بحكم أدواره السابقة، وبحكم إعداده الفنى وتكوينه الصوتى والبدنى ممثل تراچيدى ممتاز ، ولا يصلح لأداء مثل هذه الأدوار الكوميدية ، ومن هنا كان الانفصام الواضح فى أدائه بين الممثل التراچيدى الأصيل وبين الممثل الكوميدى الطارئ ، وهو ما تجسد فى صراخه الجهورى الذى ألفناه ، وفى الاهتزازات السخيفة المفروضة عليه من تصور الدور .

وفيما عدا هذين النجمين ، كان عبد الحفيظ التطاوى معقولاً فى حدود دوره ، قادراً على التكيف مع أبعاد الدور بقدر الإمكان ، وهو دور « رئيس الوزراء » الذى رغم كل ما فيه

من تهريج ، إلا أنه كان يحتاج من هذا الممثل إلى الكثير من ضبط النفس ، والقليل من البصق على الأرض . وعلى الوجه الآخر من عبد الحفيظ التطاوى كان حسن عابدين موفقاً هو الآخر فى دور المليونير «نجيب» ، لقد استطاع بحق أن يكشف من خلال هذا الدور عن طاقة كوميدية هائلة سواء من خلال كتلته الجسدية الشديدة المرونة والطواعية ، أو من خلال جهازه الصوتى الشديد القدرة على التلوين ، ولو أن هذا الممثل صحح مساره الكوميدى بالاقتصاد فى الحركة التمثيلية . والالتزام بحدود الدور دون خروج كثير على «النص» ، لكان أفضل من ذلك بكثير .

أما «نادية رشاد» فى دور الفتاة «كوروبه» الهابطة من السماء. فيبدو أنها كانت أقل اقتناعاً بهذا الدور ، لذلك لم تعشه ولم تحياه ، ولم تستطع الدخول تحت جلد الدور والخروج منه بممثلة قادرة على السخرية المريرة فى مواجهة كل هؤلاء ، والانفعال المأساوى الحزين فى مواجهة نفسها ومن بعدها السماء ومن بعدها الأرض ، كانت ضائعة فوق خشبة المسرح وكأنما تقف عليه للمرة الأولى ، رغم الكثير من الأدوار السابقة التى أدتها هذه الممثلة بنجاح كبير .

يبقى أخيراً الممثل الكبير عبد المنعم ابراهيم فى دور الشحاذ «عاقى» الذى كان بحق سيد العرض المسرحى . كان قادراً على الإمساك بأمعاء دوره ، قدرته على الانطلاق بهذا الدور فوق المسرح . وصحيح أن طاقة عبد المنعم ابراهيم الكوميدية تفوق

إمكانيات الدور بكثير ، ومع هذا لم يفجر هذه الطاقة إلا من خلال الدور وفى داخل الدور ، دون أن تستهويه بدعة الخروج على «النص» أو بالأحرى على الدور ، إلى حيث اقتناص الكلمات العابرة ، وتصيد الدخول فى قفشات مع الجمهور . لقد كان عبد المنعم ابراهيم ممثلاً كبيراً رغم صغر دوره .

إنه مهما يكن من كلام عن هذه المسرحية ، فربما كان وصف المخرج سمير العصفورى لها بأنها (بروفة مسرحية) هو أصدق وصف وأبلغ تعبير ، فمسرحية (هبط الملاك فى بابل) لم يرفع عنها الستار بعد ، أنها لا تزال بروفة مسرحية .

إن الملاك لم يهبط فى بابل كما قال ديرنمات ، ولا بابل هى التى هبطت كما يقول أنيس منصور . وإنما الذى هبط هو المسرح !

طبيخ الملائكة .. والشياطين !

ربما كانت ظاهرة التمصير والاقتباس والإعداد المسرحى ، هى أهم ما يميز هذا الموسم تميزاً يحتم علينا أن نقف فى وجه هذه الظاهرة نقداً لها وتقويماً ، وبحثاً عن أسبابها الأولى وغاياتها البعيدة .
فعلى خشبة المسرح حتى الآن أكثر من مسرحية من هذا النوع ، المسرح الكوميدى استهل موسمه بمسرحية « الصعلوكة » المقتبسة عن مسرحية الكاتب الفرنسى مارسيل متوا ، مسرح الفنانين المتحدين استهل موسمه هو الآخر بمسرحية « سيدتى الجميلة » الممصرة عن مسرحية الكاتب الإنجليزى برنارد شو ، المسرح الحر قدم مسرحية « ميرامار » المعدة عن رواية نجيب محفوظ ، ثم عاد وقدم مسرحية « زقاق المدق » التى كانت قد أعدت من زمان عن رواية الكاتب نفسه ، كذلك قدم ثلاثى أضواء المسرح مسرحية « طبيخ الملائكة » الممصرة عن مسرحية الكاتب الفرنسى ألبير هوسون ، ولا تزال

فى ضمائر المقتبسين والمعدين والممصرين مسرحيات أخرى .

ووجه الخطورة فى هذه الظاهرة أنها لا تقف عند مجرد إغلاق الطريق فى وجه الكتابات المصرية الوليدة والجديدة ، ولكنها تتعدى ذلك إلى طعن التأليف الإبداعى فى المسرح طعنات أقل ما توصف به أنها طعنات قاتلة ؛ فهى تنقل الفكر والصياغة المصريين من حركتهما الطبيعية فى النمو والتطور والتعبير عن واقعنا الاجتماعى ، إلى حركة أخرى غير طبيعية لا تعبر عنا بمقدار ماتعبر عن الآخرين ، ولا تستجيب لمتطلبات الوجدان الجمعى بمقدار ما تخضع لأهواء المقتبسين والممصرين والمعدين .

وصحيح أن هذه الظاهرة كان لها ما يبررها فى ظروف بعينها من تطورنا المسرحى ، حيث كان المسرح عندنا يمضى فى اتجاه معكوس يبدأ بالبحث عن الجمهور وينتهى بالبحث عن المؤلف . ومن هنا كانت مشروعية تقديم بعض التنازلات الفنية من أجل تحقيق غايات أبعد مدى ؛ من هذه التنازلات ظاهرة الكم المسرحى التى كان الهدف منها تقديم مختلف الأطباق لمختلف الأذواق بحثاً عن الجمهور . أما وقد أصبح للمسرح جمهوره فضلاً عن كاتبه المسرحى ، وهو الجمهور الذى استطاع لوعى فيه وأصالة أن يستوعب تجربتنا الاجتماعية المركبة ، وأن يقفز إلى ما هو أبعد من مسارح الغضب والعبث واللامعقول ، وهو الكاتب المسرحى الذى استطاع إلى حد كبير أن يتعرف على ملامح المسرح المصرى

على الحقيقة ، وأن يقدم أعمالاً مسرحية ناضجة شكلاً ومضموناً ، أقول إنه طالما أصبح لمسرحنا المصرى جمهوره الواعى وكاتبه الناضج، لم يعد هناك بالتالى ما يبرر العودة بكليهما إلى الوراء بحثاً عن اللاشىء أو من أجل اللاشىء .

من هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر ، كانت هذه الموجة من التمصير والاقتباس والإعداد التى طغت على الموسم المسرحى فى هذا العام ، انحرافاً خطيراً بمسرحنا عن خطه التطورى الصاعد، واستهانة بوعى الجمهور الذى نقدم له فى أواخر الستينات ما كان يمكن تقديمه فى أوائل الخمسينات .

أقول هذا الكلام بعامة فى وجه هذه الظاهرة اللامسرحية ، وأعود فأقوله بوجه خاص بمناسبة ظهور حدثين من الأحداث الهامة التى تشكل ملامح هذا الموسم المسرحى ؛ أحدهما هو عودة المسرح الحر إلى مزاولة نشاطه المسرحى بعد انقطاع دام عدة سنوات ، والآخر هو اتجاه فرقة ثلاثى أضواء المسرح إلى العمل المسرحى المتكامل . . مضموناً وشكلا .

أما المسرح الحر ، فلا أحد ينكر الدور الريادى الذى قام به هذا المسرح فى دفع الحركة المسرحية إلى الأمام ، وخلق الوعى المسرحى لدى الجمهور . ولكن دعوة المسرح الحر فى أوائل الخمسينات إلى واقعية حديثة وصادقة تعبر عن كياننا الاجتماعى ، وما استلزمته هذه الدعوة من اللجوء إلى الاقتباس عن الرواية المصرية وروايات نجيب محفوظ بالذات . . حين كانت روايات

هذا الكاتب أكثر نضوجاً وأقوى تعبيراً عن واقعنا الاجتماعى .
أقول إن هذه الدعوة التى كان لها ما يبررها فى أوائل الخمسينات لم يعد لها ما يبررها فى أواخر الستينات ، ومن هنا كان التناقض المرحلى الخطير الذى وقع فيه المسرح الحر لدى عودته من جديد، فهى العودة التى تنكر منطق التطور وحركة التاريخ ، وتتنكر لجمهور مسرحنا الذى استطاع أن يستوعب التجربة الاجتماعية من ناحية ، ويتجاوز مسرح العبث من ناحية أخرى ، ويخلق كاتبه المسرحى المصرى على الأصالة من ناحية أخيرة .

وأما اتجاه ثلاثى أضواء المسرح إلى العروض المسرحية المتكاملة بدلاً من الاقتصار على « النمر » المحدودة والإسكتشات الخفيفة ، فهو بلا شك كسب كبير للحركة المسرحية ، وإثراء حقيقى لخشبة المسرح الكوميدى . فمهما اختلفت الآراء فى تقييم (الثلاثى) ، فالحقيقة التى لا يختلف عليها كثيرون أنهم فيما بينهم يشكلون مذاقاً كوميدياً متميزاً ، وأن الواحد منهم لا يخلو من موهبة الأداء التمثيلى ؛ فنحن هنا أمام ثلاث مواهب تمثيلية ، أو أمام موهبة تمثيلية ذات ثلاثة أبعاد ، هذه الموهبة أقرب إلى « العجينة » التى ينقصها التشكيل ، أو هى أشبه بالطاقة الفنية التى تحتاج إلى التفجير . غير أن تفجير هذه الطاقة يحتمل الوجهين المتناقضين ، يحتمل إفادة المسرح إفادة حقيقية لو مضى التفجير فى خطه السليم ، ويحتمل إصابة المسرح بأضرار بالغة لو مضى فى الاتجاه الخاطىء ؛ فمسرحنا الكوميدى فى حاجة حقيقية إلى ثلاثى أضواء المسرح ، ولكن على

أن يقدموا على خشبة هذا المسرح أعمالاً أقل ما توصف به أنها « مسرحية » تراعى فيها قيم المسرح ، وليس أكثر ما توصف به أنها غير مسرحية !

من فوق هذه القاعدة النقدية نستطيع أن نتناول مسرحية « طبيخ الملائكة » التى قدمتها هذه الفرقة على مسرح الهوسابير ، فإذا بها موجة من الموجات التى تمضى فى تيار التمصير دون أن تشكل إضافة جديدة للتأليف الإبداعى فى المسرح ؛ والغريب حقاً أن يقوم بعملية التمصير هذه مؤلف مسرحى له موقعه على خريطة المسرح المصرى المعاصر ، إذ سبق له أن قدم أعمالاً ناجحة على خشبة المسرح الكوميدى ، فضلاً عما يشكله من شعاع أمل كبير فى حياتنا المسرحية . والأغرب من هذا أن أقل أعمال هذا الكاتب قيمة من الناحية الفنية ، وهى مسرحية « حدث فى عزبة الورد » التى افتتحت بها فرقة ثلاثى أضواء المسرح موسمها ، تلاقى من النجاح ما لا تلقاه مسرحيته الممصرة « طبيخ الملائكة » .

وكلامنا عن هذه المسرحية لن يكون بطبيعة الحال من خلال النص الأصلى الذى ألفه ألبير هوسون ، ولكن من خلال النص الممصر الذى قام بتمصيره على سالم . فهنا عرض مسرحى يقوم على فكرة لا تخلو من الطرافة الفنية ولا ينقصها العمق الإنسانى ، مؤداها أن ثلاثة من المسجونين يقررون فيما بينهم أن يهربوا فى ليلة العيد ، لا ليرتكبوا جرائم جديدة ، ولا ليحطموا عقوبة السجن ، ولكن ليكفروا عما اقترفوه من آثام ، وذلك بأن يسبغوا السعادة

على كل من يصادفونه فى ذلك اليوم السعيد .

وبالفعل يهربون من السجن فى ليلة العيد ، وينزلون أنفسهم ضيوفاً على إحدى الأسر البسيطة التى تسكن فى منطقة مجاورة للسجن ، والتى تعانى من بعض الاضطرابات الاقتصادية والجراحات العاطفية ؛ فرب الأسرة « الحاج عبد الفتاح » رجل طيب القلب بلغت به الطيبة إلى حد السذاجة والعبط ، إذ أنفق كل ما ادخره من مال وعقار على مشروع تجارى فاشل ، اضطره بعد أن أصبح موضع سخرية أهل المدينة إلى العمل عند أحد أقرباء زوجته « مصطفى باك المسطيهى » مشرفاً على أحد محاله التجارية ، وفى بلدة أخرى غير دمياط مسقط رأسه وعقاره .

ولكن « الحاج عبد الفتاح » فى محله التجارى الجديد ، يصبح للمرة الثانية هدفاً لبعض المحتالين ممن يأخذون منه البضائع بالتقسيط دون أن يسددوا له شيئاً ، الأمر الذى يجعل أحواله التجارية تمضى من سىء إلى أسوأ ، والذى يضطر «مصطفى بك» إلى الحضور بنفسه إلى هذه البلدة النائية لمراجعة الحسابات . ووسط هذا الاضطراب الاقتصادى الكبير الذى أصبح يشكل خطورة حقيقية على مستقبل هذه الأسرة ، ينبثق شعاع من الأمل الضئيل فى أن يتقدم «حاتم» ابن شقيق مصطفى باك والوريث الأوحد لكل أمواله ، لخطوبة «سامية» وبذلك تنتهى كل مشكلات الأسرة.

ولكن «حاتم» ليس أكثر من ظل لعمه ، فهو شاب وسيم ولكن بلا شخصية ، وهو واقع فى حب سامية ولكنه لا يستطيع

أن يتقدم لخطبتها بدون موافقة عمه . . أما عمه فرجل عصامى ولكن على جانب كبير من الانتهازية ، يقف فى وجه زواج حاتم من سامية لأنه الزواج الذى لا يضيف إلى أمواله شيئاً ، ويحرص على زواج حاتم من « فتحية بنت كسيبة » أحد كبار التجار فى دمياط ، لأنه الزواج الذى يضاعف من ثروته . وهكذا تتعقد أمور الأسرة عاطفياً واقتصادياً وعلى المستوى الاجتماعى ، فلا يبقى أمام المساجين الثلاثة إلا أن يقتسموا مشكلات الأسرة فيما بينهم بحيث يتولى كل منهم جانباً من هذه الجوانب الثلاثة .. أما أحدهم واسمه (رامى) فيستخدم خبرته الإجرامية فى تزوير حسابات الشركة التى كان يعمل فيها ، لتسوية حسابات الحاج عبد الفتاح ، والآخر واسمه (ناجى) يستخدم هو الآخر خبرته الإجرامية فى إقناع حاتم بالزواج من سامية ، والأخير واسمه (راضى) يستخدم خبرته الإجرامية فى قتل زوجته ، فيقتل « مصطفى باك » الذى يشكل عقبة كبرى فى سبيل سعادة هذه الأسرة .

ولكن هل يداوى الإثم بجريمة ؟ وهل يمكن للجريمة أن تكون حلاً لبعض مشكلات المجتمع ؟ .

هذا هو السؤال المحورى الذى تدور حوله أحداث المسرحية، فالجريمة لا تقضى على الجريمة ، وليس بالشر تحل مشكلات المجتمع ، وهذا ما أدركه المجرمون الثلاثة بعد أن تمكنوا من قتل مصطفى باك الانتهازى الحقير ، وبعد أن قتلوا معه حاتم الشاب الذى اعتلى بعد وفاة عمه كرسى الانتهازية ، متخلياً عن حبه لسامية

لفقرها ، جارياً وراء الزواج من فتحية لثرائها الفاحش . وصحيح أنهم خلّصوا المجتمع من مجرمين آثمين لا يقع جرمهما تحت طائلة القانون ، ولكن الصحيح أيضاً أن المشكلات الناجمة عن وجود مثل هذا النوع من الإجرام لا تنتهى بالقضاء على مقترفيه من المجرمين ، وإنما بالتغيير الاقتصادى الشامل لهيكل المجتمع ؛ وعلى هذا المعنى التقدمى السليم يسدل الستار على هذه المسرحية .

وهكذا نجد أن المسرحية إذا نظرنا اليها من زاوية التمصير ، لا تكاد تفترق كثيراً عن النص الأصلى روحاً ومناخاً ، فمثل هذه النزوة الإنسانية التى انتابت المجرمين ، ومثل هذه النظرة الجمالية فى تناول الأمور ، ومثل هذا الجو الذى دارت فيه أحداث المسرحية ، هذا كله وكثير غيره مما نحسه فى قصص الغربيين وأفلامهم السينمائية ، لا يمكن أن يتجانس مع واقعنا الاجتماعى ، ولا يمكن أن يعبر عن طريقتنا فى حل المشكلات . ومن هنا كانت المسافة الفنية الكبيرة بين روح النص الأصلى ، وبين الجو المصرى الذى حاول على سالم أن يستنبت فيه بذور المسرحية ؛ وصحيح أنه أحدث تغييراً جوهرياً فى الهيكل البنائى العام للمسرحية ، ولكن الروح بقيت غريبة على الإطار الذى وضعت فيه . وباستثناء بعض المواقف المسرحية الطريفة ... مثل موقف المحكمة التى أقامها المجرمون الثلاثة لمحاكمة مصطفى بك المسطيهى ، والموقف الذى صرح فيه ناجى بحبه لسامية ، والموقف الذى وصف فيه راضى جريمته فى قتل زوجته ، والموقف الذى كشف فيه رامى عن الطريقة التى كان

يمارس بها هوايته فى النصب والاحتيال ، أقول إنه باستثناء هذه المواقف المسرحية الناجحة تمصيراً وإخراجاً وأداءً فوق المسرح ، كانت المسرحية حافلة بالكثير من الثقوب الفنية ، التى كشفت عن الكثير من عيوب البناء المسرحى ..

ولكن المسرحية على الرغم مما فيها من سلبيات ، فالذى يحسب لعلى سالم حقاً هو وقوعه على مثل هذا النص بالذات ، وتمصيره تمصيراً يلائم ظروف فرقة أضواء المسرح ؛ فليست القضية بالنسبة « للثلاثى » هى قضية النص الجيد بمقدار ماهى قضية النص الملائم ، فقد اعتاد الثلاثى أن يظهر معاً وأن يغنى معاً وأن يرقص معاً ، كذلك اعتاد جمهور الثلاثى أن يراهم على هذا النحو .. واحداً فى ثلاثة أو ثلاثة فى واحد ، ومن هنا كانت صعوبة اختيار النص ، فضلاً عن صعوبة القيام بعملية التمصير .

وفى تقديرى أن الإخراج عانى من هذه النقطة أيضاً بمقدار ما عانى منها التمصير ، وكان الحل الذى لجأ إليه المخرج حسن عبد السلام هو أن يحرص على العرض المسرحى أكثر من حرصه على العمل الدرامى . . وعلى ذلك جاء العرض فى صورة تشكيلات ثلاثية توضع فى خدمة الثلاثى ، بدلاً من أن يكون الثلاثى نفسه فى خدمة هذه التشكيلات . وصحيح أن هناك مواقف كثيرة كانت تستلزم حضورهم معاً وفى وقت واحد ، ولكن الصحيح أيضاً أن من المواقف ما لم يكن يستلزم ذلك وإن أصر عليه المخرج إصراراً . ومع أن « البرولوج » أو المقدمة الغنائية والتشكيلية

التي استهل بها المخرج العرض ، كانت على جانب كبير من التوفيق ، إلا أن إعادة تكرارها فى نهاية المسرحية فى صورة «إبيلوج » بنفس الإيقاع ونفس التشكيل لم يكن له ما يبرره على الإطلاق .

وربما كان أهم ما يؤخذ على إخراج هذه المسرحية ، وهو مأخذ كان موجوداً أصلاً فى النص وجاء المخرج فأبرزه فى الإخراج ، هو الخلط الواضح بين الإطار الكوميدى والمضمون التراجيدى ؛ فمواقف المسرحية ومشاهدها لم تنصهر جميعاً فى بوتقة أسلوب مسرحى واحد ، فبعض المشاهد الكوميدية الخالصة كانت تعقبها مباشرة مشاهد تراجيدية خالصة ، على نحو يحدث نوعاً من البلبلة الوجدانية فى داخل المتفرج ، ولا يقنعه أبداً بتكامل المسرحية مضموناً وإطاراً . وقد كان يمكن للمسرحية أن تكون من نوع « التراچيكوميديا » الذى تدور أحداثه داخل إطار كوميدى مرح ، ولكنها الأحداث التى تفضى فى النهاية إلى الإحساس المأساوى بالحياة أو بالإنسان ، أما أن يكون من المواقف ما هو كوميدى ومنها ماهو تراجيدى بلا اندماج فى الصياغة أو انصهار فى الأسلوب ، فهذا هو العيب الواضح فى هذه المسرحية .

على أنه إذا كانت تلك هى بعض السلبيات فى الإخراج ، فالواقع أن المخرج حسن عبد السلام لعب دوراً كبيراً فى تجسيد النص فوق المسرح تجسيداً أقل ما يوصف به أنه .. ناجح ؛ فقد كان على المخرج أن يوفق بين مجموعة من العناصر هى

بطبيعتها متنافرة ، فى طليعة هذه العناصر علاقة « الثلاثى » بجمهوره ، وهى العلاقة التى يتوقف عليها جزء كبير من نجاح المسرحية . فقد اعتاد الثلاثى كما اعتاد جمهوره ، أن يظهر فى « اسكتشات » خفيفة تجمع بين الرقص والغناء ، بين النكت والقفشات ، بين التمثيل والتهريج ، فكان على المخرج من خلال تقديمه للثلاثى فى عرض مسرحى جاد ، أن يحافظ على طابعهم من ناحية ، وأن يحتفظ لهم بجمهورهم من ناحية أخرى . وهذا ما وفق فيه المخرج توفيقاً كبيراً من خلال بعض المعادلات الفنية ؛ منها الأغنيات التمثيلية التى كانت بالفعل نابعة من داخل العمل بمقدار ما كانت مكملة له ، ومنها أيضاً التشكيلات الأدائية التى أحكمت حركة التمثيل ، ومنها بعد هذا وذاك الإطار الصوتى والحركى المصوغ صياغة استعراضية ، والذى دارت فيه أحداث المسرحية .

وفى تقديرى أن حسن عبد السلام من خلال إحساسه بالحدث المسرحى ، وقدرته على استنباط الحدث من بطن الكلمات ، ثم العودة إلى تجسيده فى خطوط بيانية متنوعة تجمع بين الصعود والهبوط ، بين الهمس والصراخ ، بين الصمت والكلام ... من خلال هذا كله ، استطاع بحق أن يقدم عرضاً ناجحاً ، أقل مظهر من مظاهر نجاحه أنه نقل « فرقة ثلاثى أضواء المسرح » نقلة فنية كبيرة ، من فرقة تعمل على « الطبلة » إلى فرقة تعمل فوق خشبة المسرح .

وإذا كان جزء كبير من الإخراج يقوم على حسن توزيع

الأدوار، فقد وفق المخرج فى توزيع أدوار الثلاثى من ناحية ، وعدد كبير من باقى الممثلين من ناحية أخرى . فاختيار « جورج » لدور راضى ، المجرم طيب القلب الذى قتل زوجته بعد خيانتها له ولم يصدر فى قتله لها عن حقد أو كراهية ولكن عن حب عميق ، أقول إن اختيار جورج لهذا الدور بالذات ، كان اختياراً موفقاً ساعد هذا الممثل الموهوب على تفجير طاقته التمثيلية .. أداءً وغناءً وتعبيراً ، وقد استطاع جورج حتى أن يكون ضلع القاعدة فى هذا المثلث المتساوى الأضلاع ، كما استطاع من خلال جهاز صوته السريع التلون وكتلة جسده الشديدة المرونة أن يشكل حضوراً هائلاً فوق المسرح . كذلك كان اختيار « الضيف » لدور ناجى ، الشاب الذكى الحساس الذى ضاع مستقبله لفرط ما فيه من عاطفية ، والذى ظل طوال حياته يحلم بالحرية على أن يكون الحب هو مضمون هذه الحرية ، أقول إن اختيار « الضيف » لهذا الدور كان هو الآخر اختياراً موفقاً ، وقد استطاع الضيف أن يكشف عن موهبة كوميدية خطيرة ، لم يقتصر فيها الضحك على الجمهور ، بل انتقلت عدواه إلى الممثلين بما فيهم الضيف نفسه . ومن خلال قدرته الفائقة على الحركة والتعبير تمكن الضيف من إقناعنا بدوره ، ومن إقامة علاقة الحب الوهمية والواهية بينه وبين سامية ، بل ومن انتزاع تعاطفنا معه وعطفنا عليه ، وهو المجرم المحكوم عليه بمئات السنين . ولولا بعض الإضافات التى كان الضيف يلجأ إليها فارضاً إياها على النص وإن تجاوب فيها مع الجمهور ، لكان أفضل من ذلك بكثير . يأتى بعد « جورج »

و « الضيف » الممثل الموهوب « سمير » الذى قام بدور « رامى » فأداه بنجاح كبير . . ولولا بعض المبالغات الحركية والإضافات اللفظية لكان أكثر التزاماً بالنص وأكثر إقناعاً للجمهور .

وكان توفيقاً من المخرج أنه وزع باقى الأدوار من خلال أدوار الثلاثى فى صورة مقابلات فنية تجمع بين التقابل الكيفى والتوازن التشكيلى ، فجورج . . المجرم طيب القلب الذى قتل زوجته، اختار له المخرج « آمال زايد » فى دور عائشة . . الزوجة الوفية لزوجها التى تقف إلى جانبه فى كل ما يمر به من أزمات ، والتى فكرت فى قتل « مصطفى بك المسطهى » إنقاذاً لموقف زوجها المالى والاجتماعى ، ومن هنا كان التقابل الكيفى بين هذين الممثلين متكاملا . كذلك أوجد المخرج نوعاً من التقابل الكيفى بين « سمير » المجرم الذى اشتهر بالتزوير . . تزوير الحسابات والأوراق المالية ، وبين « عبد الخالق صالح » فى دور الحاج عبد الفتاح . . الرجل المسالم الذى وقع فريسة لبعض المحتالين فضاعت أمواله وضاع عقاره ، ومع تقديرى لهواية هذا الممثل لفن التمثيل وعشقه الحقيقى لفن المسرح ، إلا أنه فى حاجة إلى الكثير من العلم بفن الأداء لدى الممثل الحديث . عموماً كان التقابل بين هذين الممثلين فى هذين الدورين على درجة كبيرة من التجانس رغم ما فيه من مفارقة . وأخيراً كانت علاقة الحب الوهمية والواهية بين « الضيف » فى دور « ناجى » وبين « ثناء ماهر » فى دور « سامية » موفقة من حيث التقابل الكيفى بين كل منهما ، ومن حيث الأداء

التمثيلي لكليهما معاً ، أما « ثناء ماهر » فقد كشفت عن ممثلة خفيفة الظل ، خفيفة الحركة ، متحمسة لفن التمثيل ، غير أنها لو طعمت حماستها بالتحصيل النظري ، وطورت استعدادها بالتحصيل التطبيقي لأفادت نفسها كثيراً وأفادت المسرح .

وعلى ضفاف هذه الثنائيات التمثيلية .. جورج وآمال زايد ، سمير وعبد الخالق صالح ، الضيف وثناء ماهر ، يجئ « زكريا موافى » فى دور « مصطفى المسطيهى » ممثلاً معقولاً فى حدود دوره ، ولا ينقصه فى هذا الدور إلا الإحساس بالإيقاع العام لحركة التمثيل حتى لا يكون أداؤه نشازاً فى الصوت والحركة . كذلك كان « أسامة عباس » فى دور « حاتم » معقولاً هو الآخر فى حدود دوره ، وإن كان ينقصه الكثير من المران على فن الأداء التمثيلي.

تبقى كلمة أخيرة تقال لفرقة ثلاثى أضواء المسرح .. إن اتجاهكم إلى التمثيل المسرحى المتكامل شكلاً ومضموناً ، ورغبتكم فى تقديم أعمال كوميدية ذات مستوى فنى رفيع ، إنما هو كسب حقيقى لحركتنا المسرحية ، ومساهمة فعالة لتطوير المسرح الكوميدى ؛ غير أن هذا الاتجاه وهذه الرغبة لو مضيا فى خطهما الشرعى وطريقهما السوى من حيث التعبير عن واقعنا الفنى والاجتماعى ، واحتضان المؤلف المسرحى المصرى ؛ لو حدث هذا .. لكنتم بذلك إنما تسطرون صفحة رائعة فى تاريخ الحركة المسرحية .

عندما تكلم الحائط !

رحلة طويلة تلك التى قطعها سعد الدين وهبه عبر التأليف الإبداعى فى الكتابة المسرحية ؛ فمنذ أن طرق هذا الكاتب أبواب المسرح ، وطرقاته لا تزال تدوى فى الآذان ، صارخة حيناً ، خافتة حيناً آخر . ومهما يكن من أمر صراخ طرقاته أو خفوتها ، فالذى يحسب لسعد الدين وهبه بوجه عام هو أنه أحد بناة مسرحنا المصرى الحديث ، وأحد الكبارى التى عبر فوقها هذا المسرح من المرحلة الكلاسيكية التى بدأها أحمد شوقى ومضى فيها عزيز أباظة واستوى على قمتها توفيق الحكيم ، إلى المرحلة الواقعية التى استهلها نعمان عاشور ووجدت دعائمها عند سعد الدين وهبه إلى أن بلغت ذروتها عند يوسف إدريس .

فعند هؤلاء جميعاً نجد اللهجة العامية بدلاً من اللغة الفصحى ، والحوار العفوى بدلاً من الحوار الذهنى ، والشخصيات الحية

بدلاً من الشخصيات المتحفية ، والمشكلة الاجتماعية النابعة أصلاً من ظروف الحياة ، بدلاً من العقدة الدرامية التى تقتضيها تقاليد المسرح .

وعلى ذلك فالواقف أمام أعمال سعد الدين وهبه لا يملك إلا أن يميز فيها بين مرحلتين تختلف إحداهما عن الأخرى ، لا الاختلاف المفاجئ من النقيض إلى النقيض ، ولكنه التطور الطبيعى مما يمكن تسميته بدراما الذات إلى ما يمكن تسميته بدراما الموضوع ؛ أعنى من الدراما التى سكب فيها تجاربه الحية وخبراته الوجودية ، إلى الدراما التى يحاول أن يصبغها برؤيته للقضايا العامة والواقع الخارجى . وهو فى مسيرته المسرحية لا يمضى باستمرار فى خط بيانى صاعد ، بمقدار ما يمضى فى خط زجزاجى متعرج يعلو حيناً ويهبط حيناً آخر ؛ فالعين المحدقة فى مرحلته الأولى تستطيع أن تميز ثلاث مسرحيات هى : « المحروسة » و« السبنسة » و« كوبرى الناموس » التى تؤلف فيما بينها ثلاثية ريفية ، أشبه بسيمفونية متكاملة الأجزاء ، رغم ضعف الحركة الثانية . هذه العين نفسها هى التى إن عبرت المسافة الواقعة بين المرحلتين ، والتى تتمثل فى مسرحيتى « سكة السلامة » و« بير السلم » لا تكاد تميز شيئاً على الإطلاق فى ثلاثيته المدنية : « كوابيس فى الكواليس » و« ٧ سواقى » و « المسامير » التى لا تحسب لسعد الدين وهبه بمقدار ما تحسب عليه ، والتى لا تشكل فيما بينها غير سيمفونية متنافرة الإيقاع .

وتفسير ذلك نقدياً أن الكاتب فى محاولته العبور من مرحلة التعبير عن الداخل إلى مرحلة تصوير الخارج ، أو من مرحلة

دراما الذات إلى مرحلة دراما الموضوع ؛ كانت الأدوات المسرحية لاتزال عصية فى يده ، ومن هنا كانت نظرتنا إلى هذه الثلاثية الأخيرة على أنها مران من الكاتب لأصابعه الخمسة ، وعلى أنها إرهاص بما هو أكثر نضوجاً وأشد تكاملا.

ومهما يكن من أمر فى مسرحيته الجديدة « يا سلام سلم الحيطة بتتكلم » ؛ مهما يكن من سلبياتها وإيجابياتها معاً ، فالحقيقة الواضحة هى أنها أنضج مسرحيات سعد الدين وهبه فى مرحلته الأخيرة ، أو هى بداية الوقوف الناضج على عتبة هذه المرحلة . لقد خرج سعد الدين وهبه فى هذه المسرحية من «البير» الذى وقع فيه زمنا، ليستند بظهره إلى «الحائط» الذى ينطلق منه يحق إلى «سكة السلامة» .

والذى يعنينا الآن هو الكلام الذى يقوله «الحائط» ، أو مايقوله سعد الدين وهبه من وراء الحائط .

* * *

بحاسته البصرية اللاقطة ، وقع سعد الدين وهبه على « ثيمة » فنية غنية بممكنات التناول الدرامى ، هى « ثيمة » الحائط الذى تكلم ، والذى كلمنا عنه ابن تغرى بردى ، المؤرخ المصرى القديم الذى ولد بالقاهرة ، واحتل مركز الصدارة بين مؤرخى مصر ، واشتهر بكتابه « النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة » وهو الكتاب الذى أرخ فيه لكبار الحوادث فى وادى النيل ، منذ الفتح العربى حتى عام ١٤٥٣ للميلاد .

أما نادرة الحائط الذى تكلم ، فقد وقعت فى عام ٧٧٨ للهجرة،

أيام حكم السلطان المنصور ، وكان حكماً عجيباً ، شهد ما شهده من الانتصارات والهزائم ، من الأعراس والمآتم ، من الفقر والغنى ، باختصار شهد طرفى النقيض فى الحياة ، جنازة فى شارع ، وفرح فى نفس الشارع !

ويروى صاحب « النجوم الزاهرة » أن الشعب كان مهموماً فى ذلك العام ، إلى أن وقع ماشغله عن همومه .. « تكلمت الحائط » ففى أوائل شهر رجب ، ظهر كلام من حائط فى بيت العدل شهاب الدين بالقرب من الجامع الأزهر ، فصار كل من يأتى إلى الحائط المذكور ويسأله عن شيء ، يرد عليه الجواب ، ويكلمه بكلام فصيح . وهكذا جاءته الناس أفواجاً ، وترددت عليه أكابر رجال الدولة ، وافتتن الناس بذلك المكان حتى لقد تركوا معايشهم وازدحموا على الدار المذكورة . وكان رجل يدعى « عمر » يدعو الناس إلى توجيه الأسئلة إلى الحائط ، ويتقاضى عن ذلك أجراً ، وكان الحائط يرد على أسئلتهم حتى أصيبوا بما يشبه الذهول . وأكثر أرباب العقول من البحث عن سر الحائط ، ولكنهم لم يقفوا له على خبر ، واستمر الحائط يتكلم فى كل يوم حتى كادت العامة أن تتعبد عنده ، وأكثروا من قولهم : « ياسلام سلم ... الحيطة بتتكلم » .

من هذه النادرة التاريخية الغريبة والطريفة معاً ، اتخذ سعد الدين وهبه «« ثيمة» مسرحيته التى أطلق عليها نفس العبارة التى كانت تتردد على أفواه العامة ، وهو لم يأخذها كما هى . . واقعة

تاريخية مجردة ، وإنما أخذها مادة خام ينسج منها خيوط مسرحيته، مستدعياً من فوق صفحات التاريخ أبطال الحكاية .. السلطان ، الوزير ، الأتابك قائد الشرطة ، القاضى ، المحتسب ، الوالى ، فضلاً عن المرأة التى كانت تتكلم من وراء الحائط ، جاعلاً من المؤرخ المصرى نفسه « أبو المحاسن ابن تغرى بردى » إطاراً تاريخياً تتحرك فى داخله الشخصيات والأحداث . أما الواقعة ذاتها . فقد جعلها تتمدد على طول المسرحية محتفظاً لها بكلا البعدين ... الطرافة التاريخية القديمة ، والدلالة الرمزية المعاصرة .

أما الحدث المسرحى فقد بلوره الكاتب فى ثلاث مراحل، بداية ووسط ونهاية ، هى نفسها المراحل التقليدية لبناء المسرحية ، حيث العقدة التى تتناثر خيوطها فى الفصل الأول ، ثم تتشابك وتتأزم فى الفصل الثانى ، ثم تنفرج فى الفصل الثالث والأخير بعد أن تكون قد بلغت الذروة . غير أن سعدالدين وهبه لم يحتفظ بالبناء التقليدى كاملاً ، وإنما عمد إلى كسر الحائط الرابع بشخصية المؤرخ الذى يقوم بدور الراوى فى المسرح الحديث ، يحيط الحدث بسياج من الخارج ، ويقتحم الشخصيات بالتقديم والتقييم ، ويعقد نوعاً من العلاقة بين خشبة المسرح وصالة الجمهور .

ونعود إلى الفصل الأول من فصول هذه المسرحية ، لنرى الكاتب وهو يطلق المؤرخ فوق خشبة المسرح ، ثم يدعه يستدعى الشخصيات من جوف التاريخ ، يستدعيهم واحداً فى أثر الآخر لنقف على مباذلهم ، ونتعرف على مفاسدهم ، وندرك كيف كان الحكام

يعبثون بمقدرات الشعب ، ويقيمون بينهم وبين العامة حائطاً غايظاً طوله ألف ذراع . أما السلطان فعلى الرغم من حب الشعب له وحبه للشعب إلا أنه كان سلطاناً أعزلاً ومعزولاً ، أعزلاً لأن سيوفه فى أيدى حاشيته ، ومعزولاً لأن حاشيته أقامت حائطاً بينه وبين الشعب .

المهم أننا لا نكاد نفرغ من التعرف على شخصيات المسرحية ، حتى يكون خبر الحائط الذى تكلم قد انتشر وذاع ، فيهرع السلطان ومعه حاشيته من الحكام ، يهرعون إلى بيت العدل شهاب الدين عساهم يقفون على سر الحائط . وعلى مشهد الحائط الذى يتكلم رداً على أسئلة العامة ، ثم على مناورة بعض الحكام ، ثم على مشهد انصراف الجمع وظهور المرأة من وراء الحائط ، وأخيراً على مشهد السلطان وحكامه وهم يباغتون المرأة كاشفين عن السر ، آمرين الشرطة بالقبض عليها هى وتابعها والإلقاء بهما فى السجن ، تنتهى أحداث الفصل الأول .

وهذا الفصل كما هو واضح ، هو الذى يقدم المؤلف من خلاله شخصيات المسرحية ، وهو الذى يجسد فيه رمز الحائط ، تماماً كما اعتاد سعد الدين وهبه أن يفعل فى رمز « القنبلة » ورمز « الكوبرى » ورمز « البير » وغيرها من الرموز فى مسرحياته السابقة . غير أن بناء هذا الفصل يشكل تنافراً بين كلا مشهديه ، بين المشهد الأول « بتكنيكه » الحديث ، والمشهد الثانى « بتكنيكه » التقليدى ، وحتى يتسق المشهدان فى بناء فنى متجانس ، كان ينبغى على المؤلف أن يجعل من المشهد الأول « برولوجاً »

يستهل به المسرحية ويقدم فيه الشخصيات ، بحيث يكون المشهد الثانى هو الجسد الحقيقى فى هيكل الفصل الأول .

أما الفصل الثانى فهو الذى نتعرف فيه لا على سر الحائط الذى انكشف ، ولكن على سر المرأة التى تتكلم من وراء الحائط .. من هى ؟ وما الذى دفعها إلى ذلك ؟ هل هى أفاقة تحتال على أموال العامة ؟ أم هى ثائرة تواجه بطش الحكام ؟ وكلها أسئلة تدور فى ذهن المتفرج كما دارت من قبل فى ذهن السلطان ، الذى يستدعيها فى مطلع هذا الفصل ليدور بينهما هذا الحوار :

السلطان : قص لى عن حكايتك .. ماذا كنت تفعلين قبل حكاية الحائط ؟

المرأة : عملت كل شئ .. كنت زوجة وعاشقة .. كنت مغنية وغانية .. كنت أميرة وشحاذة .. وفى النهاية صرت حائطاً من الطوب والحجارة .

السلطان : ولماذا تحولت من مهنة إلى أخرى ؟

المرأة : لأهيئ نفسى للحكم .

السلطان : الحكم !

المرأة : نعم .. ألست بالحائط أحكم الآن ؟ .. أستطيع مثلاً كما فعلت بالأمس بقائد شرطتك أن أسلط الرجال على حريمك .. أو أن أدفعهم للهجوم على قصورك .. وأستطيع أن أحكم عليك بالإعدام .

السلطان : ومن سينفذ الحكم ؟

المرأة : الناس .

السلطان : ومن يجمعهم ؟

المرأة : الإيمان بقوة أكبر من السلطان .

السلطان : وأين هذه القوة ؟

المرأة : فى بيت العدل شهاب الدين . . فى الحائط الذى تكلم !

وبهذا المنطق التجريدى ، الذى يناقش قضايا كبرى تحمل فى أعطافها كل معانى الثورة والوطنية والمثالية ينتهى حوارها مع السلطان ، الذى لا يجد بداً من إعادتها إلى السجن . ويجتمع السلطان بمجلس السلطنة ليناقشهم فى أمر المرأة ، وأمام الثورة التى أعلنها الناس عندما ذهبوا إلى الحائط فوجدوا أنه قد كف عن الكلام ، لا يملك السلطان أخذاً بنصيحة الوزير إلا أن يساومها على حياتها . . يهبها حياتها فى مقابل أن تهبه لسانها ، أعنى أن تعود إلى الحائط لتتكلم من ورائه لا بما فى رأسها هى ، ولكن بما يريده السلطان . وتقبل المرأة هذه الصفقة على أن تكون عضواً فى مجلس السلطنة ، وعلى أن يصدر القاضى حجة شرعية بأن كلام الحائط حقيقة من عند الله .

غير أن هذا التحول الخطير فى موقف المرأة لم يكن مبرراً بما فيه الكفاية ، صحيح أن المؤلف حاول تبريره بحبها للسلطان وإيمانها بطيبته وسط عصابة من الحكام ؛ فضلاً عن اقتناعها بإمكان إنقاذ الشعب عن طريق مشاركتها فى أمور الحكم . ولكن هذه التبريرات جميعاً لم تستغرق وقتاً كافياً ، ولم تغط قدراً

كافياً من الأحداث . من هنا كانت فجائية الانتقال من سماء المثالية إلى حضيض الواقعية ، أو من القيم المطلقة إلى المساومات الرخيصة . ومن هنا أيضاً كان اهتزاز صورة المرأة ، من المرأة النبوءة وراء الحائط ، إلى المرأة المثال أمام السلطان ، إلى المرأة الواقع أمام حاشية الحكام .

عموماً حاول المشهد الثانى من الفصل الثانى أن يقدم مزيداً من التبرير للتحول الذى طرأ على موقف المرأة ، وذلك بالكشف عن خبايا حاشية السلطان من الحكام ، وبالكشف عن شخصية الوالى الذى لا يهمه شيئاً إلا أن يظل والياً على القاهرة ، وبالكشف عن شخصية القائد الذى يعرض عليها الزواج حتى يضمن لنفسه البقاء فى الحكم ، وبالكشف عن شخصية الوزير الذى يحاول أن يضمها إلى جواره . وعندما تخيب المرأة أملهم جميعاً يتآمرون على السلطان ذاته ، فهم يوهمون السلطان بأن سلطنته أصبحت مضغة فى أفواه الشعب ، وأن المرأة قد سبتهم فى ذممهم وفى أعراضهم وجعلت من المملكة مباءة للصوص :

الوزير : لقد خرج الأمر من يدنا يامولاى . . واسمح لى أن أقول إن السلطان الحقيقى لهذا البلد هو الحائط لا أنت .

السلطان : كيف تقول ذلك ، وأنت بنفسك كنت صاحب الاقتراح ؟

الوزير : يا مولاى . . كان اقتراحى يقوم على ركن أساسى لم ينفذ .

السلطان : وهو ؟

الوزير : هو أن تأتمر هذه المرأة بأمرك .. أن ينطق الحائط باسمك وآرائك .. لا أن يكون حرباً على سلطنتك ورجالك ؟

وفى الوقت الذى يعقد فيه السلطان عزمه على إصدار فتوى جديدة ، يلغى بها أسطورة الحائط الذى يتكلم ، يقنعه الوزير بضرورة استدعاء المرأة من وراء الحائط لإبلاغها بهذا القرار . وفى الوقت نفسه يكون الوزير قد نصب امرأة أخرى وراء الحائط تعلن على الشعب عزل السلطان ، وتولى الوزير زمام الحكم . وعلى مشهد السلطان الذى يفاجأ بالنبأ ، والمرأة التى تفجع فى حلمها الوردى الجميل ، يأمر السلطان الجديد بسجنهما معاً ... السلطان والمرأة ، وبذلك ينتهى الفصل الثانى .

والواقع أن هذا الفصل رغم مافيه من تحكم فى حركة الأحداث، وقدرة على تطوير الحدث الرئيسى ، وبراعة فى اختيار نقطة النهاية، فإن الكشف عن شخصية الحكام ، الوالى والقائد والوزير ، تم بشكل ميكانيكى جامد ، يتمثل فى دخول كل منهم إلى المرأة ثم خروجه من عندها لكى يدخل الآخر ، دون أن تنبع الحركة من جوف موقف بعينه أو حدث بالذات ، ودون أن يقتصد كل منهم فى كلماته الفضفاضة أو فى حواره الثرثار . أما عن التحول المفاجئ الذى طرأ على شخصية قاضى القضاة ، فهو ما لم نجد له تبريراً فى هذا الفصل . فالسؤال الذى يفرض نفسه على المتتبع

لحركة هذه الشخصية ، هو كيف تحول القاضى من « زير نساء » فى الفصل الأول ، يعلم الراقصات هز البطن ؛ ويقيس فساتين النساء ، ويقرص العذارى ، إلى رجل تقوى ودين ، يتبرع بأمواله للفقراء ، ويقف فى وجه الباطل ، وينزل إلى الشارع ليقول كلمة الحق ؟ إن التبرير الذى قدمه المؤلف هو أن القاضى سئم الفساد وملَّ الباطل واشتاق إلى العدل ، وأن نقطة ضعفه الوحيدة كانت فى حبه للنساء وحبه للطرب ، ولكن مثل هذا التحول كان يحتاج إلى موقف درامى يبرره أكثر من حاجته إلى منطق فكرى يفسره .

أما عن شخصية السلطان ، فهذه لا تكتمل أبعادها إلا من خلال تناولنا للفصل الثالث والأخير ، فهو الفصل الذى يسبر فيه المؤلف أغوار هذه الشخصية حتى النهاية ؛ ففى المشهد الأول من هذا الفصل تتحول شخصية (المرأة — الحائط) إلى شخصية (المرأة — المرأة) التى يرى فيها السلطان نفسه عارية من كل قناع . فهو يلوم نفسه أولاً لأنه أسلم قياده لحاشيته من التلاميذ والاتباع ، ويلوم نفسه بعد ذلك لأنه بنى حائطاً غليظاً بينه وبين الناس ، ويلوم نفسه أخيراً لأنه استغل فكرة الحائط الذى يتكلم ليرهق الشعب بالمزيد من الضرائب ، والمزيد من الأحكام . ولا يكاد ينتهى هذا المشهد حتى يطرق قائد الحرس السلطانى الباب ، لقد أعد كل شىء لكى يهرب بالسلطان إلى إحدى القرى ، ومنها ينطلق الجميع إلى غزو القاهرة والقضاء على السلطان الجديد . وعبثاً يحاول القائد أن يحول دون هروب المرأة ، فالسلطان قد جعل من حياته رهناً

بحياتها ، وخاصة بعد أن اعتبر نفسه مسئولاً عن كل شيء .
وأمام الحائط الذى التقى السلطان عنده بالمرأة لأول مرة ، تفترق المرأة عن السلطان لآخر مرة ، لقد ذهب إلى الأرياف ليعود إلى القاهرة ظافراً من جديد ؛ وعند الحائط الذى شهد بداية المرأة تنتهى المرأة ، فعبثاً تحاول أن تكشف لهم عن حقيقة الحائط ، ولكن الحقيقة لاتنكشف إلا عندما يعود السلطان المخلوع ظافراً على رأس جيشه ، فيهدم الحائط ، ويقضى على الأسطورة ، ويلتقى بالناس من جديد .

ويرسل السلطان قائده ليبحث عن المرأة ، ويعود بها إليه فى القلعة ، ولكن المرأة تكون قد اختفت . لقد انتهت قصتها بانتهاء قصة الحائط ، ولقد تكلمت بما فيه الكفاية ولم يعد عندها ماتقوله ، أو ربما أحست أنه لا وقت للكلام ، أجل لقد ظهرت فجأة وذهبت فجأة ، على حد تعبير القاضى الذى ترك منصبه ونزل إلى الشارع . . إلى الشعب .

ومن الواضح أن شخصية السلطان رغم كونها محوراً يجذب الأحداث ويديرها حوله . إلا أنها لم تكن « مخدومة » بما فيه الكفاية ، فهو خافت وخائر فى أكثر من موقف ، وعلى امتداد المسرحية ، فضلاً عما فى شخصيته من ثقوب درامية . ذلك أن ضياع شخصيته فى أيدى مجلس السلطنة تارة ، ثم فى يدى المرأة تارة أخرى ، ثم فى أيدى حراسه تارة أخيرة ، لم يجعله قطباً فى الصراع الدائر بينه وبين الشعب ولو عبر الحائط . صحيح أن

المؤلف أورد الكثير من الحجج التى يبرر بها ضعف شخصية السلطان ، فهو لا يمتلك الإيمان الحقيقى بالناس ، وليست عنده الرغبة الواضحة فى النزول إليهم ، وهو مشغول عنهم بصغائر الأمور فى قلعته ، وهو مدرك لما يحيطه من فساد ولكنه عاجز عن عمل شىء .. أى شىء .. ولكن هل هذا كله يكفى ؟ إن هذه الثقوب جميعاً فى بناء شخصية السلطان هى التى أخمدت عنصر الصراع فى حركة المسرحية ، وعلى الوجه الآخر من هذه الثقوب الدرامية تطالعنا ثقوب فكرية ، فلو كان السلطان بكل هذه العيوب ، فما الذى جعل الناس تحبه وتلتف حوله ؟ كيف يمكن للشعب أن يتحمس لحاكم تنطوى شخصيته على كل هذه السلبيات؟ إن المؤلف لم يكشف لنا عن سر هذا الحب المتبادل بينه وبين الشعب ؛ فهو يحب الشعب والشعب يحبه ، ولكن كيف ؟ ولماذا ؟ لا ندرى !

أما عن الطريقة التى أعيد بها السلطان إلى ملكه ولا أقول عاد بها إلى شعبه ، فهى الطريقة التى تزيده عزلة عن الشعب ! لقد أعيد على أسنة رماح حرسه الخاص ، ولم يعد على أكتاف الملايين من أبناء الشعب ، وهذا وحده كفيل بأن يجعل الدائرة تدور ، كما كانت من جديد . صحيح أن المؤلف رمز للقضاء على عزلة السلطان عن شعبه بهدم الحائط ، ولكن هدم الحائط وحده لا يكفى ، فهدم الحائط لا يشكل أكثر من الجانب السلبى فى الموقف ، وإنما الجانب الإيجابى هو خروج السلطان حقيقة إلى الشعب .

عموماً ، كانت فكرة الحائط فكرة على جانب كبير من الخصوبة فى اتخاذ المؤلف لها ركيزة محورية تدور حولها حركة الأحداث فى المسرحية ، فالمؤلف على قدم الرمز وتاريخيته استطاع أن يعلق عليه الكثير من الأفكار المعاصرة ؛ ففى الوقت الذى يعنى فيه عزلة السلطان عن الشعب ، يعنى أيضاً أجهزة الإعلام الحديثة من صحافة وإذاعة وتليفزيون ، وغيرها من أجهزة الإعلام التى أصبحت تشكل حائطاً حقيقياً بين قطبى الحكم .. بين الحاكم والمحكومين .

أما عن الطريقة التى اختفت بها المرأة . . فجأة كما ظهرت فجأة ، فقد كانت موفقة هى الأخرى ، سواء لاتساقها مع المضمون الفكرى الذى تحتويه المسرحية ، أو لاتساقها مع التطور الطبيعى لمراحل الحدث الدرامى . وقد وفق سعد الدين وهبه فى أن خلع عليها أكثر من معنى ، وجعلها تحتمل أكثر من تفسير ؛ فهى تحتمل أن تكون نبوءة جاءت لتوقظ غفاة البشر ، توقظ الشعب ، وتوقظ السلطان ؛ فهى تقول للسلطان إن الناس لا يؤمنون بمن يخافونه أو من يخافهم ، وعندما يسألها السلطان « اذن بمن يؤمنون ؟ » تجيبه قائلة : «الذى يمزج الضعف بالشدة ، والعنف بالرحمة ، والقسوة بالحنان .. » وهى فكرة « المستبد العادل » التى حدثنا عنها جمال الدين الأفغانى .

والمرأة أيضاً تحتمل أن تكون مثالاً ، تحتمل أن تكون قيمة إنسانية فى زمن الانتهازية والمادة ، فهى تضحى بحياتها من أجل إنقاذ الناس ، وعندما يسألها السلطان ، وما شأنك بالناس ؟

ترد عليه: « هم أبي وأمي ، وأخي وأختي وزوجي » وعندما يقول لها وهو يحاورها : وماذا فعلت للناس ؟ ترد عليه : « أكفكف دمعة الحزين ؛ وأرد عن المظلوم الظلم ، وأدخل السرور على قلوب الناس حتى يتحملوا حكامك » .

والمرأة أخيراً تحتمل أن تكون امرأة واقعية شأن أي امرأة ، تتصرف بما تمليه عليها فطرتها السليمة ، وإيمانها ببلدها ، وبالناس في بلدها ، وبالسلطان من بعد البلد والناس، فعندما يسألها السلطان وهما معاً في السجن ، عمن ألهمها هذه الفكرة الخبيثة ؛ فكرة الحائط الذي يتكلم، تقول له إنها سمعت ذات مرة كهلاً يقول إن السلطان صنع بينه وبين الناس حائطاً ، فقالت ضاحكة أريد أن أجلس فوق هذا الحائط لأرى ما يفعله السلطان ، وأنقل إليه كلام الناس ومن هنا تكلم الحائط !

تبقى أخيراً مسألة الأسلوب الذي أدار به سعد الدين وهبه حواره المسرحي ، وهو في عمومه أسلوب يجمع بين العبارة القصيرة المركزة ، والكلمة الدالة الموحية ؛ وأهم ما في الأسلوب فضلاً عن قدرته على إشاعة الحركة في أرجاء المسرحية ، هو دلالته على بناء الشخصية ، فأسلوب كل شخصية من شخصيات المسرحية جزء من بنائها العضوي ، ومن هيكلها الفني العام . غير أن ما حاوله سعد الدين وهبه في هذه المسرحية من مزج بين اللغة الفصحى واللهجة العامية ، لم يكن مفهوماً على الإطلاق ، ففي الوقت الذي يتكلم فيه المؤرخ والقاضي لغة فصحى ، يتكلم السلطان والوالي

لهجة عامية ، أما المرأة فكانت تجمع بين الإثنتين . ونسأل ما الذى دعا سعد الدين وهبه إلى مزج العامية بالفصحى ، واستخدام هذا التركيب اللغوى فى إدارة الحوار ؟ هل هو التخفيف من إيقاع اللغة الفصحى ؟ أم هو إشاعة عطر الكوميديا فى ثنايا الحوار ؟ أم هو اللغة الثالثة الجامعة بين الإثنتين ؟ لا أدرى ، ولكن الذى أقوله هو أننى كنت أفضل للمسرحية أسلوباً موحداً يحافظ على وحدة الإطار من ناحية ، وعلى التجانس اللغوى من ناحية أخرى .

والذى يعنينا بعد هذا كله ، هو الإخراج أو الأسلوب الذى تناول به المخرج معطيات هذه المسرحية . وفى تقديرى أن نبيل الألفى ركز على المضمون الفكرى أكثر من تركيزه على الإطار المادى فجاءت المسرحية واصلة المضمون ، غير متكاملة المعمار . ولعل أبرز عيب يؤخذ على تصرف المخرج فى معطيات هذه المسرحية ، هو اختصارها إلى فصلين اثنين بدلاً من ثلاثة فصول : فالمسرحية تقليدية المعمار ، لها بداية ووسط ونهاية مما تفى به الفصول الثلاثة . ولقد كان سعد الدين وهبه موفقاً فى وضع النهاية الحادة لهذه الفصول ، فالفصل الأول ينتهى باكتشاف سر الحائط وإلقاء القبض على المرأة وتابعها عمر ، وينتهى الفصل الثانى بالتآمر على السلطان وخلعه ، والقبض على السلطان وواليه والمرأة وتابعها ، أما الفصل الأخير فينتهى بنهاية المرأة ونهاية الحائط . ولكن هذه النهايات البارعة أذابها المخرج فى فصلين ، مما أضاع على النهايات براعتها وعلى البناء التقليدى جماله المعمارى ، فضلاً عن عدم توفيق المخرج فى اختيار اللحظة الدرامية التى تفصل ما بين الفصلين .

يأتى بعد ذلك سوء توزيع المخرج لبعض الأدوار الرئيسية فى المسرحية ؛ فى طليعة هذه الأدوار دور السلطان الذى قام به الممثل «كمال ياسين» ، إن كمال ياسين كان فاقداً تماماً للياقة الفنية ، الأمر الذى سطح الدور تسطيحاً بشعاً ، وأفقده الكثير من إشعاعاته المسرحية ، وحوله إلى مجرد أداء نمطى لدور سلطان لا يعرف ماذا يريد ، ولا ماذا يراد به . لقد استطاع بانفعاله غير الطبيعى ، وعصبيته غير المبررة ، فضلاً عن ضعفه الشديد فى تلوين الإيقاع الصوتى ، وتجسيد الحدث المسرحى أن يكون بقعة ضعف كبيرة فى الإطار البشرى للمسرحية . كذلك لم يكن المخرج موفقاً فى اختيار «فؤاد أحمد» لدور «الراوى» أو المؤرخ ، فهذا الممثل ببنائه الفيزيقى المتواضع ، وحجمه الضئيل الواضح ، لم يعطنا لا الإحساس ولا الإقناع بدور المؤرخ الذى يجئ إلى عصرنا الحاضر عبر مئات السنين المطوية فى غيابات التاريخ ، فضلاً عن نكهته الكوميدية التى لا تتفق ووقار المؤرخ الذى يروى لنا عن شكوى الزمان وفساد العصر ، عن ظلم الحكام وهوان المحكومين ، عن فترة من أتعس الفترات فى تاريخنا القديم .

على أن نبيل الألفى فيما عدا هذين الاختيارين كان موفقاً فى توزيع باقى الأدوار ، وخاصة دور المرأة الذى عهد به إلى الممثلة الكبيرة حقاً «سميحة أيوب» ؛ التى استطاعت من خلال هذا الدور أن تضيف طابقاً جديداً الى حائطها التمثيلى الشاهق البناء ؛ فبكل ليونة وعذوبة استطاعت أن تكشف عن أستاذة

كبيرة فى فن الأداء المسرحى ، سواء على مستوى الأداء الصوتى أو الأداء الحركى ، فضلاً عن قدرتها الفائقة على استنبات الحدث المسرحى سواء من لحظات الصمت أو من مواقف الكلام ، ثم قدرتها بعد ذلك على تجسيد الحدث فى خطوط بيانية متفاوتة الإيقاع . كذلك كان « شفيق نور الدين » فى دور القاضى عملاقاً كعادتنا به دائماً ، كان قادراً من خلال حضوره المسرحى وموهبته الصوتية وأدائه الشديد المرونة والحساسية ، كان قادراً من خلال هذا كله على تلوين الإيقاع وتجسيد الحدث وإشاعة الدفء والحياة فى أرجاء المسرحية ، ولو أنه رغم هذا كله كان أسيراً لدوره الشهير فى مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » دور القاضى « أزدك » الذى جمع فى شخصه بين حكمة القاضى ومجون الفاسق ، أو بين وقار الحاكم وتهريج الغوغائى ، الأمر الذى كان يذكرنا به باستمرار ، رغم اختلاف طبيعة الدورين ، أو بالأحرى رغم أوجه الشبه الظاهرى بين قاضى سعد الدين وهبه وقاضى برتولد بريخت .

يبقى أخيراً من الممثلين « فاروق نجيب » فى دور عمر ؛ لقد استطاع رغم صغر سنه وحداثة عمره فوق المسرح ، أن يضيف سهماً جديداً إلى أسهمه الناجحة فى بنك التمثيل المسرحى ، فمن خلال كتلة جسدية مرنة ، وإيقاع صوتى متباين ، وأداء كوميدى ناضج ، استطاع هذا الممثل الواعد والصاعد أن يبلور دوره بلورة جعلت منه مركز ثقل حقيقى فى المسرحية .

ونعود إلى إيقاع الإخراج بوجه عام ، لنجده إيقاعاً بطيئاً مترهلاً لا يتفق فى كثير من المواقف ، لا مع السخونة الدافقة فى الحوار ، ولا مع الحركة الديناميكية فى الحدث . لقد أضفى نبيل الألفى على حركته المسرحية خمولاً أفقدها الكثير من الحيوية والنشاط ، هذا على الرغم من توافر الممكنات المادية تحت يديه ، وبخاصة المسرح الدائرى الذى كان بوسعه إضفاء السرعة والديناميكية على الحركة المسرحية . كذلك عمد المخرج إلى الإكثار من « المؤثرات » الكوميدية من خلال قائد الشرطة « حسن شفيق » وتابع المرأة « فاروق نجيب » ، ولكنها المؤثرات الفجة التى تطفئ ما فى الموقف من شحنات درامية لها أهميتها فى إبلاغ المضمون وإيصال المعنى ، فضلاً عن أهميتها فى بلورة الحدث المسرحى .

أما عن الديكور والموسيقى ، فالذى يحسب هنا لنبيل الألفى ولا يحسب عليه ، هو قدرته على توظيف هذين البعدين لخدمة الإخراج ؛ فقد استطاع بالفعل وعلى خلاف ما حدث فى مسرحية : « ثورة الزنج » للشاعر معين بسيسو أن يقبض بكلتا يديه على ممكنات الديكور والموسيقى فى تعميق أسلوبه فى الإخراج . أما صلاح عبد الكريم ، فقد أحاط الأداء المسرحى بإطار بارع من الفن التشكيلى فيه عبق التاريخ القديم وفيه براعة الفن الحديث ، وبمقدار ما كان موفقاً فى تصميم ديكور الفصل الأول ، الذى كان وفياً بكل متطلبات المضمون المسرحى ، خانه التوفيق فى تصميم ديكور أحد مشاهد الفصل الثانى ، وأقصد به ديكور المرأة وهى

فى قصر السلطان ، فقد كان دخول الحكام إليها وخروجهم من عندها متعسراً إلى حد كبير ، وذلك بسبب اجتيازهم أكثر من باب وعبورهم أكثر من طريق ، ولو أن الفنان صلاح عبد الكريم وجد حلاً أكثر سهولة لما أضاع علينا فرصة الاستمتاع بديكور هذا المشهد ، ولما أعاقنا عن متابعة الحوار وملاحقة الشخصيات .

وأما سليمان جميل ؛ فقد استطاع بفهم وحساسية أن يطعم المسرحية ببعض الموتيفات الموسيقية الموظفة توظيفاً جيداً بحيث تتكلم هى فى حالات الصمت ، وبحيث تضع خطوطاً تحت كل شخصية فيها التفسير الموسيقى أو اللحن الدال على طبيعة الشخصية . وقد جمعت موسيقاه بين شرقية النغم وحداثة التعبير ، بحيث تتدفق من سياق الروح العام للمسرحية ، أما عن توزيع كلمات اللحن الرئيسى « يا سلام سلم . . الحيطة بتتكلم » الذى كان يظهر من حين لآخر على امتداد العرض المسرحى ، فعلى الرغم من جماله النغمى من ناحية ، وبلاغته الدالة من ناحية أخرى ، إلا أنه استخدم من زاوية الإخراج بحيث يذكرنا باستمرار باللحن المتكرر فى مسرحية « انت اللى قتلت الوحش » التى أخرجها جلال الشرقاوى .

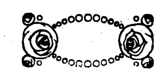
* * *

إنه مهما يكن من أمر هذه المسرحية نصاً وإخراجاً وتمثيلاً، فالحقيقة التى تفرض نفسها على الناقد والمتفرج معاً ، هو أنهما

لا بد من أن يحتشدا بعقلهما وبكل حواسهما لتعاطى هذا العمل ، فهو بحق يثير قضية ، ويقول كلمة ، ويترك أثراً .

وعلى حد تعبير بيير إيميه توشار : « أن يكون لدى المؤلف شئ يقوله ، وأن يقوله بصراحة ، لا يكفى لتبرير ميلاد العمل المسرحى ، إن ما يبرر هذا الميلاد هو أن يكون لدى الجمهور شئ يسمعه » .

وفى تقديرى أن هذه المسرحية فيها ما يمكن أن يسمعه الجمهور .



متى يبدأ المسير الطويل ؟

« لا مسرح فى بيروت ! » هذا هو اليقين الذى خرجت به ، وخرج به أيضاً كل من شاهد مسرحية « المسير الطويل » التى ألفتها الكاتبة اللبنانية الشابة هدى زكا ، وقدمها مسرح الجيب على مسرح الجمهورية منذ عدة أعوام .

ففى الوقت الذى يشهد فيه الأدب القصصى فى بيروت ، ازدهاراً غير عادى ولا مثيل له على امتداد المنطقة العربية كلها ، حيث نطالع جيلاً بأسره من كتاب الرواية والقصة القصيرة ، جيل لا يقف أمره عند مجرد الكتابة والتعبير بل يتعداه إلى محاولة الكتاب أن يتعرفوا على الملامح الفذة والسمات الفريدة التى تشكل للأدب البيروتى طابعه الخاص وأسلوبه المميز ، والذى ليس ترجمة ولا اقتباساً من آداب الأمم الأخرى ؛ حتى لقد قلت ذات مقال فى معرض الكتابة عن الأدب القصصى فى بيروت إن بعض كتاب

القصة هناك إنما يقفون بحصادهم القصصى على أبواب الأدب العالمى .

أقول إننا فى هذا الوقت الذى نطالع فيه تجارب رائعة لجيل بأسره من كتاب القصة فى بيروت بينهم سهيل إدريس ، وليلى بعلبكى ، وغادة السمان، وجبرا ابراهيم جبرا ، وحليم بركات ، وليلى عسيران ، وديزى الأمير ، وغائب طعمة ، وصباح محيى الدين ويوسف شرور ، تطالعنا الكاتبة المسرحية هدى زكا بمحاولة مسرحية فيها من الشحوب والهزال ، وعدم وجود تصور واضح لفن الدراما ، ماجعلنا نقول فى بداية هذا الكلام إنه لا مسرح فى بيروت ، وشاهدنا على ما نقول هذه الكاتبة وتلك المسرحية .

« لا مسرح فى بيروت » لأننا من خلال مسرحية « المسير الطويل » لا نطالع عملاً مسرحياً ضعيف المستوى ، هزيل البناء ، حافلاً بالكثير من الثقوب الدرامية ، وبذلك تصبح المشكلة مشكلة مستوى .. أعنى وجود مسرح ولكنه ضعيف المستوى ؛ وإنما المشكلة أصلاً هى عدم وجود المسرح ذاته لكى نصفه بصفة من هذه الصفات .. فهذا الكلام الذى سمعناه يدور على خشبة المسرح يمكن أن يوصف بأى شئ .. يمكن أن يوصف بأنه مناقشات أدبية ، أو أحاديث ثقافية ، أو لقاءات صحفية ، أو أى شئ من هذا القبيل إلا أن يوصف بأنه مسرح .

قرأت النص وشاهدت العرض . . فماذا وجدت ؟ لا شيء .. لاشئ أكثر من أن هذه الكاتبة قررت فيما بينها وبين نفسها أن تكون

كاتبة مسرحية وأن تكتب للمسرح . . ولا عيب فى هذا على الإطلاق ، لا عيب فى أن نجد بين أديباتنا العربيات من يكتبن للمسرح ، ولكن العيب كل العيب فى أن تتصدى الكاتبة لفن المسرح بلا دراية كافية بأصول هذا الفن وقواعده ، وبلا قراءة وافية لكبريات الأعمال المسرحية ، وبلا مشاهدات كثيرة لعروض المسرح ، حتى تتكون لدى الكاتبة تلك الحساسية التمثيلية التى قال عنها الناقد الكبير فرنسيس فرجسون ، والتى هى الأصل فى نشأة كل عمل مسرحى عظيم .

فهنا مسرحية خالية من كل مقومات الشكل الدرامى . . فلا عقدة توضع ثم تنفرج ، لأن الأمر لا يزيد على كونه خلافاً فى وجهات النظر ، يدور حول حرية المرأة وحقها فى التعليم . ولا حدث يبدأ ويتطور ، لأن الخلاف الناشىء فى الفصل الأول بين الفتاة وأبويها ، هو نفسه الخلاف الذى يعود فيتكرر فى الفصل الثانى بين الفتاة وخطيبها . ولا صراع ينشأ ويتمدد إلى أن يبلغ الذروة ، لأن الشخصيات لا تنبع من باطن الحدث ، وإنما هم عابرو سبيل ينتهى دور كل منهم عند إبداء رأيه فى المشكلة . وبعد هذا كله لا وحدة فى الزمان ولا فى المكان ، لأن المسرحية أقرب إلى فصول الرواية ، بل لا أغالى إذا قلت إن تقسيم المسرحية إلى فصلين إنما هو تقسيم تعسفى إلى حد كبير ، لأن الستار يمكن أن يسدل فى أى وقت من الأوقات ، ويمكن فى الوقت نفسه ألا يسدل على الإطلاق .

ولا يفهم من خلو المسرحية من مقومات الشكل الدرامى ، أننا بإزاء مسرحية من مسرحيات الموجة الجديدة ، تلك التى ترفض الشكل التقليدى فى المسرح كله لكى تستبدله بمقومات أخرى جديدة ؛ فهذه المسرحية بمقدار ما تفتقر إلى مقومات الشكل التقليدى ، بمقدار ما تبتعد عن إطار المسرح الجديد ، لأنها كما سبق أن قلنا لا تزيد على كونها موضوعاً بلا شكل ، أو مضموناً بلا إطار .

ومع ذلك فما الذى تقوله هذه المسرحية ؟

يقول الإعلان المنشور عن هذه المسرحية إنها : « مشاركة فى الحوار الدائر حول حقوق المرأة وحرياتها ، وتدعيماً لوحدة المسرح العربى » . أما أنها تدعيم لوحدة المسرح العربى فهذا هو الشىء الوحيد المفهوم فى هذه المسرحية ، وأما أنها مشاركة فى الحوار الدائر حول حقوق المرأة و حرياتها ، فهذا ما لا نستطيع أن نفهمه أبداً . . . فالواقع أنه لا حوار هناك حول حقوق المرأة وحرياتها ، إن كانت هذه الحقوق وتلك الحريات تعنى الخلاف حول ما إذا كان يحق للمرأة أو لا يحق لها أن تتعلم ، وأن تمارس حريتها فى التعبير عن ذاتها أو تقتصر على الزواج وإنجاب الأطفال ؛ فلست أظن أن تلك هى المشكلة التى تعانيها الفتاة العربية اليوم ، بعد أن تفتحت أمامها أبواب التعليم وآفاق الحياة ، وبعد أن حصلت على هذا القدر الهائل من الحرية والتحرر ، فلئن كان ثمة حوار حول حقوق المرأة وحرياتها ، فهو الحوار الذى يكون السؤال فيه عما تفعله المرأة بحقوقها بعد أن حصلت عليها كاملة ، وعما تفعله بحرياتها بعد أن تحررت بالفعل . فالمشكلة لم تعد فى حصولها

على حقوقها وحرياتها ، بل أصبحت المشكلة فى هذه الحقوق نفسها وتلك الحريات ، كيف تهدفها وتوظفها لكى تعبر عن ذاتها دونما انسلاخ عن واقع الكل وصالح المجموع ؟

ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أن هناك ضرورة فنية تحتم على الكاتبة اختيار هذا الموضوع دون ذاك ، فالكاتبة أى كاتبة من حقها أن تختار موضوعها كما تشاء ، ولكن ليس من حقها أن تصف هذا الموضوع التقليدى الذى نوقش من زمان بأنه : « مشاركة فى الحوار الدائر حول حقوق المرأة وحرياتها » .

ونعود فنسأل كيف عالجت الكاتبة موضوعها « دراميا » أو فى إطار الفن المسرحى ؟ .

الواضح أن الكاتبة لم تفهم المسرح إلا على أنه مجموعة من المناقشات الأدبية يتبادلها أبطال المسرحية ، بحيث لا يؤدى كل منهم دوره فى تعميق الحدث المسرحى وتطويره ، بمقدار ما يدلى برأيه فى المشكلة المطروحة أمامه ، مشكلة حق المرأة فى التعليم ، وحريتها فى التعبير عن ذاتها . فهنا فتاة فى العشرين حلوة وحالمة ... مراهقة فكرياً وعلى المستوى العاطفى . . تراودها أفكار القرن الثامن عشر عن بوهيمية الأدباء وعذابات الفنانين ، ولا تفهم الحب إلا على أنه سوناتا عذبة فى ضوء القمر ، فهى تقول : « أحب الغناء والرقص ، أحب الاغتراب ، أن أهيم ، أفتت الضوء بين أصابعى ، أحمل به عتمة الليل ، أدور فى شوارع باريس ، أحياء روما ، برد لندن . . فأنا جذورى منثورة فى كل تراب » .

وعبثاً تحاول هذه الفتاة أن تقنع أبويها بمتابعة دراستها الجامعية ، فأمها لا ترجو لها أكثر من الزوج الثرى والبيت السعيد ، وأبوها يرى فى التعليم مضايقة للزوج وإفساداً للبيت ، فعنده أن المرأة خلقت للبيت ، ولا ينبغى أن تنال من العلم إلا ما يكفيها لتربية أولادها . ولا تملك الفتاة إلا أن تصرخ فى وجه الإثنين : « مستقبلى العلم والمعرفة قبل العريس، مستقبلى أن أختبر ، أن أعرف الحياة لا أن أدفن فى البيت ، أربى الأولاد ، وأصبح وأموت ؛ هذا يقتلنى ويميتنى ، وأنتما تفضلان موتى على انطلاقى كما أريد » . وينتهى هذا الجزء من المسرحية بإصرار الفتاة على متابعة دراستها الجامعية ، ورضوخ الأم والأب لهذا الإصرار .

ويبدأ الجزء الثانى بإعادة المناقشة فى نفس هذا الموضوع بين ناهدة من ناحية وبين حبيبها سعيد من ناحية أخرى ، وبدلاً من يجيء سعيد ليعمق الموضوع ويطوره ويكسبه بعداً جديداً ، إذا به نسخة أخرى من أبيها ، أفكاره هى نفس الأفكار ، وموقفه هو نفس الموقف . . فهو تاجر شاب يرى فى حياة الكتابة والأدب والشعر أوهاماً فى أوهام ، ويؤمن بتفرغ المرأة لإمتاع زوجها ، وإنجاب الأطفال . فالرجل عنده هو الرجل والمرأة هى المرأة . . الرجل للحياة والمرأة للبيت . . هو ينجبها الأطفال وهى تربى الأطفال ، وهكذا ببساطة وفطرية دون حاجة لهداية علم أو إرشاد فلسفة : « هل عندك الخبرة ؟ . . الخبرة

أساس الحياة ، بلا سخافات العلم والثقافة . هل تقول لك كتب الفلسفة كيف تعاملين الناس ؟ هل تعلمك الأشعار تلقى ضربات الحيـــاة وضراوتها ؟ فلسفتك تزعجنى يا ناهدة ، تبعدنى عنك أميالا وأميال » . وهذا ما يحدث بالفعل ، يفشل حبهما ويتركها سعيد ليسافر إلى أمريكا ، وتبقى هى غارقة فى تأوهات الخلق والإبداع .

وينتهى هذا الجزء من المسرحية ليبدأ جزء آخر يعاد فيه الكلام فى نفس الموضوع . . حق المرأة فى الحرية والتعليم . . ولكنه فى هذه المرة بين كل من ناهدة وصديقتها ليلى من ناحية ، وبين ليلى ورائف « خطيب ناهدة » من ناحيـــة أخرى ، وأخيراً بين كل من رائف وناهدة . وبدلاً من أن تجئ ليلى وجهاً مغايراً لناهدة فى الفكر والسلوك وطريقة التعبير ، تعميقاً للمضمون المسرحى وتفتيحاً لجوانبه وإثراء لزواياه ، إذا بها نسخة أخرى من ناهدة ؛ فهى مثلها مؤمنة بحرية المرأة كأعرض ما تكون الحرية ، منادية بحقها فى الحياة كأعمق ما يكون الحق وأوسع ما تكون الحياة . من هنا كان الحوار الدائر بينهما عن الحب والحرية حواراً ضعيفاً فاتراً لا نبض فيه ولا تلوين ، ولا حتى اختلاف فى وجهات النظر . . كل ما هناك مجموعة من الكلمات التى تتبادلان فيها الأشواق والذكريات والتجارب العاطفية، والتى تنقطع بظهور رائف بينهما فجأة وبلا سابق تقديم ، ورائف هذا صحفى فى الخامسة والثلاثين من عمره ، تعرف

إلى ناهدة بطريقة « دون جوانية » وطلب منها الزواج لدى أول لقاء ، وإذا بالفتاة الذكية المثقفة المؤمنة بالعلم والحضارة يعجبها فيه « تهوره » وقوله لها : « ناهدة هل تقبلين زوجاً مشرداً لكنه يعبدك ؟ » .

والذى يعنينا الآن من أمر هذا « الرائف » أنه لا يقدم موضوع المناقشة ولا يؤخره ، لأنه ليس أكثر من نسخة ثالثة لكل من الرجلين السابقين ؛ فهو الثالث يؤمن بالفروق التقليدية بين الرجل والمرأة ، ويزيد على ذلك أن المرأة بعض الرجل لأن الله خلق الرجل ، ومن جسده استل ضلعاً صغيراً فكانت المرأة ! ! ومن هنا كان الرجل هو الأصل والمرأة هى الفرع .. الرجل هو القائد والمرأة هى التابع ، الرجل هو الكل فى الكل والمرأة تجئ بعد هذا الكل . وهذا هو محور النقاش الذى دار بين رائف وبين ليلى ، ثم عاد فتكرر من جديد بينه وبين ناهدة ، لينتهى بالضرورة إلى الفراق بينهما ، فراقاً حزيناً آسفاً مخيباً للآمال .

وهكذا ينتهى الفصل الأول من المسرحية ليبدأ الفصل الثانى والأخير ، يبدأ لا من حيث انتهى الفصل الأول ولكن من حيث بدأ . . فها هى ناهدة الفتاة الحلوة الحالمة تعود من جديد لتغرق فى بحر الضياع ، وها هى أمها تعود من جديد لتؤنس وحدتها وتدعو لها بالبيت السعيــد والزوج الثرى ؛ أى أن ماحدث فى بداية الفصل الأول هو نفسه الذى يعود ليتكرر

فى بداية الفصل الثانى ، بل إن سعيد الذى دخل فى نقاش حاد مع ناهدة انتهى بسفره إلى أمريكا ، يعود من أمريكا ليدخل معها فى نقاش آخر . . كل ما هنالك من فارق أنه كان يناقشها فى الفصل الأول باعتباره خطيباً ، وعاد يناقشها فى هذا الفصل بوصفه زوجاً . . والغريب أننا نسمع نفس الآراء ونفس الأفكار وكأن شيئاً لم يقع :

سعيد : أفعلى ما تشائين . إذهبى واشتكى لأبيك حتى يرجعك فاشلة مخفوضة الرأس إلى بيتك . كل الناس ضدك . لأنهم يعرفون بأنى أمنحك كل ما تطلبين ، هذا قرارى ، أنت مثل كل النساء ، حياتك فى البيت فقط .

ناهدة : قرارك هذا يشمل حضرتك فقط .

سعيد : وأنت تتبعينى ، فالرجل رأس المرأة ، حتى الأديان تقول ذلك ، وهى ضدك .

ناهدة : قل ذلك لأشباه النساء ، لعبدات الرجال .

وتعجب كيف سافر هذا « السعيد » إلى أمريكا وعاد بنفس هذه الآراء ؟! وتعجب أكثر كيف قبلته هذه « الناهدة » الأديبة المثقفة على الرغم من رفضها له فيما قبل ؟! وتعجب أكثر وأكثر كيف يجرى هذا النقاش مرة ثانية دون أن يضيف شيئاً إلى المسرحية ، أى شئ ؟!. وهكذا يستمر الفصل الثانى فى نقاش عقيم مجدب بين سعيد وزوجته ناهدة ، دون أن يفضى إلى

شئ ، أو دون أن يضيف شيئاً جديداً . وتنتهى المسرحية بسعيد وهو يترك ناهدة لكى يذهب وينام ، وتقف ناهدة فى نهاية المسرحية ، كما وقفت فى بدايتها ، وحيدة ضائعة تتأوه بصوت حزين آسف : « إلى متى ، إلى متى تذهب لتنام وأبقى وحدى ؟ » .

• • •

قطعة من الأدب النسائى ، مهما ماتشاء إلا أن تسميها مسرحية .

والسؤال الآن هو هذا . . كيف استقبل المخرج كرم مطاوع معطيات هذه القطعة الأدبية ليجعل منها مسرحاً ، ثم يقدمها بعد ذلك على خشبة المسرح ؟

الواقع أن كرم مطاوع لم يجعل منها مسرحاً ، وإنما قدمها بأى شكل على خشبة المسرح ؛ قدمها تقديماً ينطوى على طيبة القلب أكثر مما يدل على سلامة الفكر . . فقد عمد إلى طريقة الإغراب فى الإخراج ، ظناً منه أنه يستطيع بذلك أن يغطى ثقوب المسرحية ، وأن يثير انبهار المتفرجين دون حاجة إلى مخاطبة عقولهم . وهكذا ارتكز الإخراج على المدرك البصرى أكثر من سواه ، فشاهدنا طوال المسرحية مجموعة من الرقصات أو التأوهات الراقصة سواء بين الأم وابنتها ناهدة ، أو بين ناهدة وخطيبها رائف ، أو بين ناهدة وزوجها سعيد ، أو بينها وبين نفسها على انفراد ، كل هذا بقصد إثارة المدرك البصرى ومخاطبته أكثر من غيره ، بل مخاطبته وحده دون سواه .

وإمعانا فى ذلك عمد المخرج إلى إدارة المسرحية كلها من وراء

ستار رقيق شفاف ، عليه بعض الرسومات التى لعبت الإضاءة دوراً هاماً فى إبرازها من حين لآخر وعلى امتداد المسرحية ، إبرازاً يخطف البصر دون أن يخاطب الفكر أوحتى الوجدان . وعبثاً نحاول أن نجد تبريراً وظيفياً لعرض المسرحية من وراء ستار ، كأن نقول مثلاً إنه أراد أن يجسد عزلة الفتاة عن المجتمع وراء سجن الذات ، أو كأن نقول أيضاً إنه أراد أن يلف الفتاة فى غلالة شملة كما لو كانت فراشة وليدة تحاول أن تخرج من شرنقتها ، فمثل هذه التبريرات انما هى خداع لأنفسنا أولاً ، وللجمهور بعد ذلك ، لأنها لا تزيد على كونها حيلة جمالية ساذجة القصد منها إبهار النظارة والإستيلاء على مالديهم من مدرك بصرى .

ولقد ساعد المخرج على حيلته الجمالية فى الإخراج ، ذلك الديكور التشكيلى البارع الذى وضع تصميمه الفنان رؤوف عبد المجيد وقام بتنفيذه سمير عبد الملك .. لقد وفق رؤوف عبد المجيد فى اختيار لوحته البارعة التى استوحاها من عبارة البطلة « ... وأنا جذورى منثورة فى كل تراب » فجاء الديكور معبراً عن مفترق الطرق التى تهيم فيها الفتاة ، وكأنها فى وسط غابة أشجارها متشابكة الفروع ، مختلطة الجذور ، يتيه فيها أى انسان . وهكذا كان الديكور بمثابة الخلفية الرائعة التى تتحرك أمامها هذه الفتاة الحالمة ، وكأنها العصفور الكنارى الذى ينتقل فوق الأغصان دون أن يدرى من أين أو إلى أين ؟ ومع ذلك كله فقد كان هذا الديكور الموظف توظيفاً جيداً لخدمة النص ، قطعة جمالية فحسب

فى يد المخرج ، يسلط عليها الأضواء من حين لآخر ودونما سبب واضح ، إلا أن يكون هذا السبب هو الاستحواذ كما قلت على خيال المتفرج .

وهذا بعينه هو ما حدث فى الموسيقى ، فكما كان الديكور رائعاً فى ذاته أو فى علاقته بالنص دون الإخراج ، كانت الموسيقى التى وضعها الفنان « كمال هلال » رائعة هى الأخرى ... فالذى لا شك فيه أن البطانة الموسيقية كانت متجانسة تماماً مع مشاعر الفتاة وأحاسيسها من وحدة وعزلة واغتراب .. إلى حب وفشل وضياع .. إلى حزن عميق ويأس موجع ؛ ولكن الموسيقى لم تعبر عن هذا كله من خلال الكلمة والتمثيل ، وإنما من خلال الإضاءة المتقطعة التى تسقط على الديكور من الخلف ، وعلى الستارة من الأمام دون سبب واضح أو تبرير معقول . وهكذا كانت الموسيقى شيئاً يرى ولا يسمع ، لأننا لم نسمعه إلا بمصاحبة الإضاءة من خلال الديكور .

فاذا تركنا هذا كله وانتقلنا إلى التمثيل ، لوجدنا هنا أيضاً ما وجدناه فى الديكور والإضاءة والموسيقى ... عناصر رائعة فى ذاتها دون أن تكون كذلك فى علاقاتها بالعمل ككل ؛ فليس هناك تكامل فنى بين كافة العناصر ، ولا وحدة عضوية تجمع شتات العرض المسرحى . هكذا كانت محسنة توفيق تقف وحدها فى دور « ناهدة » فإذا أضفنا إلى ذلك رتابة الإيقاع الأدائى أو رتابة الحركة التمثيلية ، تلك الرتابة التى لازمتنا من أول المسرحية إلى

آخرها ، لاستطعنا أن نقول إنها لم تكن موفقة إلى حد كبير .. كانت أشبه بالشاعر الشاب يفتوشنكو الذى شاهدناه على دار الأوبرا .. القصائد الملقاة مختلفة ولكن الأداء التمثيلى واحد . والأغرب من هذا كله أن تظل محسنة توفيق إلى قرب نهاية المسرحية بفستان واحد لا يتغير ، هو نفسه الفستان الذى ارتدته وهى طالبة ، ثم وهى فتاة جامعية ، ثم وهى خطيبة لرائف ، ثم وهى زوجة لسعيد ، وحينما تستبدل به فستاناً آخر فى نهاية المسرحية ، يجئ فستاناً خليعاً متهتكاً يجعلها تبدو كالغانية أوكفتاة الليل أو كقطط شارع الحمراء ! كما يقولون فى بيروت .

أما عصمت محمود فى دور « ليلى » فقد كانت مقبولة فى حدود الدور ، دور الفتاة المتحررة المؤمنة بالعلم والمنطق ، فى إطار المدنية والحضارة ، ومع ذلك فلم تكن عصمت محمود هى الملائمة تماماً لهذا الدور ، فعندما تقول لرائف : « أومن بالحب الواعى والانسجام العقلى .. بالتفاهم » ثم تعود وتسأله : « لماذا تنكر العقل على المرأة ؟ » نجد أن هذا التفكير لا يتجانس تماماً مع طريقتها فى الأداء والتعبير ولا مع خلاعة الفستان الأحمر الذى ترتديه ! وهكذا أيضاً لم يكن مصطفى أبو الخير ملائماً كل الملائمة لدور « سعيد » التاجر الشاب الناجح فى عمله المعروف لدى أهل البلدة ، فهو بجسده النحيل جداً ، وحركاته الشديدة العصبية ، وانفعالاته الصبيانية لا يعطى شيئاً من انطباعنا عن مثل هذا الدور ، أضف إلى ذلك هزالة فى أداء هذا الدور ، وبخاصة أمام ممثلة قديرة وقادرة مثل محسنة توفيق

حاولت دون جدوى أن تجعل من الفسيخ شربات كما نقول فى مصر .

ولا يفوتنى فى نهاية الكلام عن التمثيل أن أشيد بالموهبة المتألقة على خشبة مسرح الجيب ، موهبة الممثل الصاعد رشدى المهدى ، فقد كان متفوقاً بشكل واضح فى أدائه لدور « الأب » . فعلى الرغم من صغر دوره فى هذه المسرحية ، إلا أنه استطاع من ناحيته هو أن يجعل منه دوراً كبيراً ، كما استطاع من ناحية أخرى أن يشعرك بأنك تقف أمام ممثل يعرف وقع خطاه .

تلك هى ملاحظاتنا حول مسرحية « المسير الطويل » . . المسير الذى لم يبدأ بعد ، والمسرحية التى لم يرفع عنها الستار ، ومع ذلك فهى ملاحظات لا تقلل كثيراً من أهمية هذا العرض وجدواه ، تعريفاً بطلائع المسرح البيروتى ، وتدعيماً لوحدة المسرح العربى ، وتأكيداً للبعد السياسى أولاً وقبل كل شئ .

« انتهى »

فهرس

صفحة

● وموقف والتزام

المسرح فن

● وشكل وصورة

● ووجه وقناع

● ●

.. وكتب أخرى

(أ) مؤلفة

١ – حقيقة الفلسفات الإسلامية منهج انتقادى ارتقائى	دار الكتاب العربى (نفد)
٢ – العقاد .. دراسة وتحية مع آخرين	مكتبة الأنجلو المصرية (نفد)
٣ – لن يسدل الستار اتجاهات المسرح المعاصر	مكتبة الأنجلو المصرية
٤ – ثقافتنا.. بين الأصالة والمعاصرة	الهيئة العامة للتأليف والنشر
٥ – جيل بعد جيل	(تحت الطبع)

***

(ب) مترجمة

٦ – القرد الكثيف الشعر (مسرحية)	ليوجين أونيل	روائع المسرح العالمى
٧ – الإله الكبير براون (مسرحية)	ليوجين أونيل	روائع المسرح العالمى

٨ – أنظر ورائك فى سخط (مسرحية)	لجون أوزبورن	مسرحيات عالمية
٩ – الأيام السعيدة (مسرحية)	لصمويل بيكيت	مجلة المسرح
١٠ – فكرة المسرح (دراسة)	لفرنسيس فرجسون	مكتبة النهضة العربية
١١ – الموسوعة الفلسفية المختصرة (مع آخرين)		مشروع الألف كتاب (نفد)
١٢ – ألبير كامى وأدب التمرد (تحت الطبع)	لجون كروكشانك	مشروع الألف كتاب

رقم الإيداع بدار الكتب (٥٦٦١) ١٩٧١

دار نافع للطباعة والنشر
كوستاتسوماس وشركاه «سابقا»